



إلى عمي الطاهر وإلى القراء

شفاء قريبا أيها الولي الطاهر،

لتقول من مقامك الزكي كلاما مفتوحا على الناس،

كعهدهم بك، و عهدك بهم.

ابن يوسف

وقــفــة

د.بن يوسف جديد

ها هي مجلة التبيين تعود بطلعة جديدة إلى قرائها الكرام، ولكنها ليست جدة مفصومة العرى عن مسيرتها وعن مبادئها وعما أنشئت من أجله كنافذة حرّة مفتوحة في الثقافة الجزائرية.

ونقصد بالجدّة، خروج المجلة الجزئي عن التبويب الذي سارت عليه طويلا إذ قدمت التبيين كثيرا للجامعيين الأكاديميين، حتى كادت تصبح كتابا جامعيا أو كادت الجامعة بلا مجلة التبيين أن تصبح بلا أمّ حاضنة، وهذا ليس بعزّيز على مجلة الجاحظية التي سندت طلابها وساندوها والدليل على ذلك هو هبة انخراط كثير من الأساتذة الجامعيين في الجاحظية كما أن هؤلاء الأساتذة ، فعلوا ذلك، وقدّموا ما يستطيعون نحوها من باب "إن أنت أكرمت الكريم ملكته"، ونوضح هنا أنّ هذا الخروج الجزئي، هو ما تطلبته المرحلة الثقافية، إذ يعرف الخاص والعام، أن الكاتب والمثقف ليس ضروريا أن يكون أكاديميا أو جامعيا، فربّ مثقف وكاتب فذّ لم يدخل الجامعة على الإطلاق، ومن هنا تفطّنت المجلة إلى أن تفتح صفحاتها إلى كلّ الشرائح الاجتماعية التي تهمها الثقافة، إن قراءة وإن كتابة. والثقافة ليست بحثا أدبيا عن أديب أو عن ناقد وإنما الثقافة عند العقلاء هي الأدب والسينما والمسرح والفن التشكيلي، والفكر وعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ، واللسانيات وغير ذلك من كل الفنون وكل العلوم بلا استثناء. وهو متنفس ـ كما يرى المتتبع ـ للجميع، مادامت الجاحظية تؤمن بأنها وكر.

ومن الحكمة أيضا ألا يطغى صوت على صوت فإنها تؤمن أيضا بأنه لا إكراه في الرّأي، ولو كان بسيطا وفي أي نوع من أنواع الثقافة. كما أنه من الضروري أن نشير إلى أمر، وهو أن المجلة حافظت على الحبل السري الذي يربطها بالجامعة، من حيث الرّأي الأكاديمي والعلمي وهي لا تزال تشجع كل مبدع معطاء غيور على نشر القيم الحرّة والقيم السامية.

وقد يرى بعض القراء، أن هذا الانفتاح الثقافي، داخل الفنون والعلوم، هو من باب إرضاء جميع الناس، ولكننا نعرف منذ القدم أن إرضاء الناس، غاية لا تدرك، ولكننا ما ندركه هو فتح الحوار مع الفنون جميعا والعلوم، علّنا نكوّن لبنة قوية ليسلم الحائط عند كل حراك.

تحليل الخطاب السردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معلم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945 .قالمة

1-تقديم

عكس التوجه اللساني المعاصر لتحليل النص الأدبي وخاصة منه السردي ذلك الفارق بينه وبين الدراسات التي سبقته، فقد توجه هذا الدرس مباشرة إلى النص دون الاحتفاء بالعوامل الخارجية والاجتماعية والنفسية والتاريخية، فهي مرفوضة عند أنصار هذا التوجه ولا تؤلف جوهر النص من الداخل، وإنما دراسة النص من الداخل هي الجوهر، ليكون بعد ذلك النص هو الأساس، وهذا ما عرف بالمناهج الداخلية التي تعتمد على الدارسة المحايثة للنص، وقد استمدت هذه النظرة الجديدة من اللسانيات المعاصرة التي كان لظهورها بوصفها الدراسة العلمية للغة الأثر الكبير في شيوع طرق جديدة لتحليل الخطاب السردي من الداخل فكما أن: "اللسانيات هي دراسة اللسان في ذاته ولذاته" فإن النص الأدبي، وخاصة منه السردي أصبح هو الموضوع الأساسي الذي ينطلق منه الدارس للتعرف على ماهيته وطبيعته ووظيفته، وهذا ما يؤكد أن التحليل الخاص بالخطابات السردية فيما يعرف بالتحليل البنيوي للسرد «استفاد من المنهجية اللسانية فصار تحليل بنية النصوص في ذاتها ولأجل ذاتها، وذلك بفضل المقولة التزامنية في دراسة اللغة»[1]

كما تمت الاستفادة من فكرة النموذج التي تتمثل في جملة القواعد والقوانين التي هي مدار الدرس النحوي لأن النموذج كما يقول رولان بارط «أصلا لا يتكرر وسمة دالة على الفرادة بالإضافة إلى كونه أداة هامة في التحليل».[2]

ولكنها هنا ليست القواعد الجامدة وإنما تلك التي تفتح «الباب واسعا أمام الناقد والكاتب للابداع فالشكل كائن لغوي، تتجزه اللغة ثم تلغيه، ثم تتجزه ثم تلغيه، وهكذا دواليك مع كل قصة تكتب، وما كان ذلك إلا لأن الإنجاز اللغوي لا يتناهى، وإنه لدائم دوام الحياة ومستمر استمرار الإنسان حيا ومعبرا عن جديد حاجاته وتطورات حياته التي لا تنتهي»[3]

وتظهر أهمية النموذج في النتائج الموضوعية التي يتوصل إليها الدارس كما تظهر في وضوح الطريقة المتبعة والتحليل المنهجي وكلها مبادئ علمية تم الاستفادة منها بشكل مباشر من اللسانيات.

كما استفاد هذا التوجه الجديد لتحليل الخطاب السردي بشكل كبير من تمييز دي سوسير بين الكلام واللغة التي (هي جماعية وتتمثل في مجموعة القواعد الموجودة عند كل الناس. أما الكلام فهو الإنجاز الفردي لمجموع تلك القواعد -شفوية أو مكتوبة- وهما مرتبطان ببعضهما شد الارتباطاأبيياشد الارتباط)[4].

ولقد أدى هذا التمييز كما هو معروف إلى الاهتمام بوصف اللغة وتفسير بنياتها فيما بات يعرف بنظرية المستويات: (المستوى الصوتي والمستوى المعجمي والمستوى الصرفي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي والمستوى البلاغي) التي أدارت ظهرها بصفة كلية للدرس اللساني السابق على دي سوسير، فقلد خلف التحليل البنيوي للغة مجالا خصبا لدراسة الخطاب الأدبي من مستويات عديدة بحيث أصبح الاهتمام منصبا على بنيات النص فقط مهما كان نوعه سواء كان شعريا أم سرديا.

مع أن «شبكة اللسانيات والسرديات معقدة وغابتها صعبة المسالك لا يمكن ولوجها دون التسلح بمعرفة جهاز المفاهيم»[5] إلا أن المشتغلين بالسرد -قدموا، عدة نماذج قابلة للتطبيق، وكانت اللسانيات هي المنطلق الرئيسي الذي بنوا عليه نماذجهم مع الاستفادة من الإرث النقدي الذي تركه الشكلانيون الروس، بل إن تقاطعا يمكن الحديث عنه بين

تحليل الخطاب السردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معلم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945 .قالمة

اللسانيات المعاصرة والحركة النقدية الشكلانية في أهم مبدأ اتخذه السرديون كإنطلاقة لتحليل الخطاب الأدبي، وهو مبدأ الفصل بين الشكل والمضمون أو ما أسماه بوريس توماشفسكي بالمبنى الحكائي، والمتن الحكائي فهو أول من أبرز طبيعة العلاقات بينهما، يقول: «أننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل .أن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية _paragmatique– حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها [تلك الأحداث] أو أدخلت في العمل. في مقابل المتن الحكائي، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا»[6]

ويضع الكثير من الدارسين تمييز بوريس توماشفسكي بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي مقابلا لتمييز دي سوسير بين الكلام واللسان، فكما أن دي سوسير جعل اللسانيات المعاصرة مقتصرة على دراسة اللسان نجد أن النقد الشكلاني الروسي قد أولى المبنى الحكائي أهمية قصوى، فقد كان مركز الدراسة الشعرية «ويبدو لنا بجلاء في تحليل شلوفسكي لرواية دونكيشوط عندما يبرز الصفة غير المستقرة للبطل، ويصل إلى استخلاص أن هذا النوع من الأبطال هو نتيجة للبناء الروائي، وهكذا يقع الإلحاح على أسبقية المبنى sujet والبناء على المادة fable»[7]

ويؤكد الكثير من الدارسين على الدور الإيجابي الذي قامت به الحركة الشكلانية الروسية المتقاطع مع الدرس اللساني، وهو دور ساهم في تغيير النظر للنص الأدبي بتركيزه على العوامل الداخلية للنص دون الخارجية، وقد احتفى النقد الأوروبي لاسيما منه الفرنسي في ستينيات القرن الماضي بالمعطيات الجديدة التي أثرت النقاش فيما يخص طرق تحليل الخطاب الأدبي وخاصة منه السردي لخصوصيته وقابليته لفكرة النموذج أكثر من غيره.

2-النموذج اللساني لتحليل الخطاب السردي:

تكمن أهمية الدراسات الشكلانية وتصورات دي سوسير في الدراسات اللاحقة التي اهتمت بتحليل الخطابات السردية وخاصة منها الروائية، وقد عدت كل الدراسات تميزهما السابق الذكر الركيزة الأساسية لمدارس نقد الرواية فيما بعد، خاصة في فترة الستينيات التي ظهرت فيها الكثير من الدراسات

النقدية مقتفية أثر الترسين اللساني والشكلاني على حد سواء، ومن أهم هذه الدراسات أذكر: دراسة طودروف ودراسة رولان بارط، ودراسة جرار جينيت، وقد أسست هده الدرسات الجادة في تحليل الخطاب السردي لاتجاه في السرديات بات يعرف بالسرديات اللسانية أو سرديات الخطاب و«هي الأصل الذي تبلور إبان الحقبة البنيوية، وعمل السرديون على حصر مجال اهتمامهم وجعله مقتصرا على الخطاب في ذاته، وفي هذه الحقبة تأسست الأصول، وتم تحديد المكونات البنيوية التي تبحث في السردية مثل السيميوطيقا السردية مثلا، وأكتسبت بذلك شرعيتها المنهجية ومشروعيتها العلمية داخل علوم الأدب الجديدة»[8]، ويقوم هذا الاتجاه «على أساس اتخاذ الصيغة معيارا»[9]، لذلك اهتم أصحاب هذا الاتجاه أكثر «بالمظاهر اللغوية للخطاب وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد ورؤى وعلاقات تربط الراوي بالمروي. ويمثل هذا التيار عدد من الباحثين من بينهم: بارت وتودروف وجنيت.»[10]

تحليل الخطاب السردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معلم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945 .قالمة

لقد درس النقاد داخل هذا الاتجاه المحكي الأدبي بحماس كبير فقد راح كل من طودروف وبارط وجينيت، وممن امتطى مثلهم جواد البنيوية يدرسون ويحللون النصوص الأدبية، وكانت اللسانيات هي المنظومة الأساسية التي استندوا عليها في تحليلاتهم التي أقاموا لها نموذجا علميا أقاموه على النموذج اللغوي الذي كان أكثر من ضرورة في تحليلاتهم البنيوية التي تؤكد على الرغم من تنوعها واختلافها على أهمية العنصر اللساني في تحليل أي نوع من الخطابات السردية، فلقد ذهب طودروف إلى القول «أن النموذج اللغوي هو القاعدة للنموذج السردي، لأن اللغة في نظره النموذج الرئيسي لجميع المنظومات الدلالية بنيجة أنه العقل الانساني والكون يتصفان ببنية واحدة مشتركة هي بنية اللغة»[11]

كما صرح بارط بالقول: «لم يعد من الممكن تصور الأدب فنا يهمل العلاقة باللغة من كل جهة، وخاصة بعد أن يكون قد استخدمها استخدام الأدوات في التعبير عن الفكرة والانفعال أو الجمال، فاللغة لا تكف عن مصاحبة الخطاب، وهي تعرض عليه مرآة بنيتها الخاصة: ألا يصنع الأدب وخاصة اليوم، لغة من شروط اللغة نفسها»[12]

وقد أدى بهم هذا النزوع إلى استلهام المصطلحات اللسانية: «لم يتم فقط استلهام المصطلحات اللسانية، ولكن أيضا طريقة التحليل وأشكال الصياغة التي كانت اللسانيات تستفيد فيها من علوم عديدة، فبرزت التخطيطات والأشكال الهندسية والرموز الرياضية والمنطقية (العلامات الصورية) لتحتل مكانتها باعتبارها جزءا من التحليل وتصبح مكونا من مكوناته الأساسية، ويعكس هذا التوجه العلمي الذي صارت تعتمده الدراسة الأدبية إسوة بالدراسات اللسانية، وفي هذا السياق تم ترهين كل التراث الأدبي المتصل بخصوصية الخطاب الأدبي في ذاته من حيث تركيبه ولغته التي يتميز بها فأعيد بذلك النظر في الأدبيات القديمة مثل بويطيقا أرسطو والاجتهادات البلاغية المختلفة والدراسات التفسيرية للكتاب المقدس والتي تركز على اللغة والتعابير والأساليب، وبدأت من ثمة تظهر محاولات لتجديد البويطيقا والبلاغة والدراسات الأسلوبية»[13]

إن هذه الإشارات الهامة تلخص بشكل جيد استلهام هؤلاء الدارسين النموذج اللساني الذي تعدى الاشتغال عليه مجال خاص جدا هو الجملة إلى مجال أكثر عمومية وطرافة في نفس الوقت، هو الحكاية بمعناها العام، ولقد نجحوا في وضع تقابل بينها وبين الجملة، لأن الأولى ليست إلا توسيعا للفعل أو الجملة، فقد رأى جرار جينيت حكاية بحثا عن الزمن الضائع لمارسيل بروست «صيغة مسهبة لجملة بسيطة (مارسيل يصير كاتبا)»[14]

لذا لم يكن هدف أصحاب التحليل اللساني للسرد من أمثال جرار جينيت وتيزفيطان طودروف ورولان بارط شرح وتأويل النصوص الأدبية بل كان هدفهم الأساسي البحث في بنياته العامة والخاصة، وكذا طرق وكيفيات اشتغالها لذا «كان المشروع كما حدده بارط في كتابه النقد والحقيقة وطودروف في كتابه

الشعريات –ضمن سلسلة ما البنائية– كان هو تطوير شعريات تكون من الأدب بمنزلة اللسانيات من اللغة، ولا تسعى بالتالي في تفسير ما تعنيه الأعمال الفردية بل تحاول تبيان نسق المحسنات، والأعراف التي تمكن الأعمال من أن يكون لها من الأشكال والمعاني. وقد أولى البنيويون إهتماما كبيرا لبنية الحبكة، أو لنحو الحبكة كما سماها طودروف في كتابه نحو الليالي العشر، وللطرق التي تنظم بها جزئيات من شتى الأصناف في رواية ما...»[15]

تحليل الخطاب السردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معلم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945 .قالمة

أ- نموذج تيزفيطان طودوروف:

حاول الناقد الفرنسي من أصول بلغارية في الكثير من أعماله الوقوف عند الشكل الذي تتخذه بنية الحكاية من خلال تطبيق المنطق اللساني الذي ازدهر في أيامه، وقد «عمل على تفعيل أدبية الأدب، وذلك إيمانا منه بأن القصة مثلا إذا حللناها فإننا سنجد كما هو يقول، أنها تعكس بنية مجردة ستتخذ شكلا قواعديا»[16]

وللوصول إلى هذه القواعدية وضع تقابلا بين المقولات اللغوية وبين المقولات الأدبية، ولكي يصل إلى هذا التقابل راح يفرق-بتأثير من بنفنيست والنقد الشكلي- بين القصة والخطاب، فحسبه أنه في النص الأدبي هناك نظامان: نظام خاص بالقصة ونظام يخص الخطاب يقول «للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهران فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية... غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارىء يدركها»[17]

ويذكر طودروف في مقولات الحكي الأدبي أنه استفاد وبشكل كبير من توضيح إميل بنفنيست من هذا التمييز، يقول في المقال نفسه : «وقد دخل مفهوما القصة والخطاب دراسات اللغة بكيفية نهائية بعد صياغتهما صياغة حاسمة من طرف إميل بنفنيست»[18]

كما لم يخف أسبقية الشكلانيين الروس في التفرقة بين هذين المصطلحين الذين وردا تحت مسمى المبنى والمتن الحكائيين، كما ذكر أيضا بعض النقاد الروس الذين استشعروا أيضا هذين المظهرين المكونين للعمل الأدبي مثل: لاكلو وشلوفسكي .

إن إشارة طودروف إلى إميل بنفنيست إنما توضح أو تبين استفادته من اللسانيات في تحليل الخطاب السردي الذي أصبح ينظر إليه كمادة وبناء، أو كشكل ومضمون، ومع أسبقية الأولى على الثانية، وإذا نحن عدنا إلى إميل بنفنيست فيما يخص ثنائية القصة والخطاب لرأينا تأثير اللسانيات واضحا في السبيل الذي سلكه طودروف وغيره من السرديين، يقول إميل بنفنيست كتابه مسائل في اللسانيات العامة «إن أزمنة الفعل في اللغة الفرنسية تتوزع حسب نظامين اثنين متميزين ومتكاملين وكل واحد من هذين النظامين لا يحتوي إلا على قسم من أزمنة الفعل.

والنظامان كلاهما في استعمال تنافسي فيما بينهما، ويبقيان مع ذلك في خدمة كل متكلم، ويبرز هذان النظامان مستويين مختلفين من الملافظة هما ما يسميه بنفنيست:

1- مستوى ملافظة التاريخ أو السرد.

2- مستوى ملافظة الخطاب.

ففيما يخص ملافظة السرد فإن الأمر يتعلق بتقديم الأحداث الواقعة في وقت معين من الزمن من دون أي تدخل للمتكلم في السرد... وأما فيما يخص ملافظة الخطاب التي قد بدأت تتحدد بالمفارقة مع ملافظة السرد، فهي ـحسب تعبير بنفنيست كل ملافظة تفترظ متكلما، وعند الأول نية التأثير على الآخر بأية حال، وإذا كانت ملافظة السرد مخصصة اليوم للغة المكتوبة فإن ملافظة الخطاب هي ملافظة مكتوبة مثلما هي ملافظة منطوقة»[19]

يظهر مما سبق أن تأثير بنفنسيت على طودروف إنما يظهر في قوله بأن الفعل إنما يخضع لنظامين، وهو ما حذا بطودروف إلى

تحليل الخطاب السردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معلم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945 .قالمة

الانتقال إلى وحدة أكبر من الفعل، وهي العمل الأدبي الذي قال إنما هو «مظهران وليس مظهر واحد»[20]

كما يظهر بشكل خاص في مقولة الزمن الذي اهتم به طودروف والسرديون أيما اهتمام وذلك عندما جعل –بنفنيست– من الحاضر منبع الزمن، وتعتبر مقولة الزمن من أهم المقولات التي أعادت اللسانيات الحديثة مساءلتها، وبالتالي صياغتها وفق تصور جديد يختلف كليا عن التصور التقليدي له، ويعد إميل بنفنيست من السباقين الذي وضعوا مقولة الزمن على محك التحليل ففي كتابه الموسوم بـ "اللغة والتجربة الإنسانية:، عالج مقولة الزمن من منظور مغاير، وقد قدم ثلاثة مفاهيم مغايرة عن الزمن وهي أنه:

1- مرتبط بالزمن الفيزيائي.

2- مرتبط بالحدث...

3- مرتبط بالزمن اللساني، وهو مرتهن بإنجازنا للكلام، ووظيفته خطابية بالدرجة الأولى، ومنبعه الحاضر، وهذا طبيعي إذ لا يوجد إلا «زمن واحد هو الحاضر يسجل من خلال الالتقاء الضمني بين الحدث والخطاب»[21].

فالحدث مرتبط بالتجربة الإنسانية وبأكثر تحديد مرتبط بالعلاقة بين المتكلم والمخاطب، والتي من خلالها يمكننا الحديث عن الزمن الماضي والزمن المستقبل، إن الحدث هو الحاضر، هو اللحظة الآنية التي ننجز فيها كلامنا.

ولقد استأثر المفهوم الثالث بعناية الدارسين المهتمين الزمن السردي، فقد رأوا بتأثير من بنفنيست أن «هناك مستويين للزمان مترشحين عن حضور الكلام ونجد صورتهما في الخطاب والحكي. الخطاب يتميز بمستوى الحضور والحكي بمستوى الأنقضاء»[22]

ثم بعد ذلك يقر طودروف –في مقاله السابق الذكر– بصعوبة التمييز بين هذين المظهرين –القصة والخطاب– لأن فهم وحدة العمل الأدبي تتوقف عنده على ضرورة التمييز بينهما، لذلك عزل المظهرين عن بعضهما البعض،، فقد نظر إلى السرد مرة من حيث هو قصة، ونظر إليه مرة أخرى من حيث هو خطاب، وقد عالج في السرد من حيث هو قصة منطق الأفعال والشخصيات وعلاقاتها، وأما في السرد من حيث هو خطاب فقد توقف عند زمن السرد ومظاهره وأنماطه.

ومما سبق يمكن الإقرار بأن المفهوم الذي قدمه طودروف للخطاب إنما يتطابق، من جهة، مع فهم توماشفسكي للمبنى الحكائي عندما قال أنه «يتألف من نفس الأحداث –المتن الحكائي– بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا»[23].

كما يتماشى من جهة أخرى مع معطيات اللسانيات الحديثة حيث يقوم اللساني بتحليل الفعل بحسب زمنه وجهته وصيغته، وإن تركيز طودروف على المظاهر اللغوية للخطاب إنما يدل على أن هذا الناقد ينتصر للنزعة الشكلية بالدرجة الأولى في تحليل الخطاب السردي الذي يصبح الاهتمام فيه بالمظهر اللفظي هو الأساس من دون إقصاء المظهر الدلالي والتركيبي الذين عادا إليهما طودروف في كتابه الشعرية، الذي حاول فيه تحليل جميع مكونات النص الأدبي (المستوى الدلالي والمستوى اللفظي –الصيغة والزمن والرؤية –والمستوى التركيبي– البنى الأساسية للنص).

يقول طودروف في كتابه الشعرية: «ونستطيع إذن تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي، وهذا التفريغ موجود منذ أمد بعيد في ميدان بحثنا رغم أنه يسمى بأسماء مختلفة ويصاغ في جزئياته طبقا لوجهات نظر متنوعة، فعلى هذا النحو قسمت البلاغة القديمة مجال دراستها إلى الأداء (لفظي) والإنشاء(تركيبي) والابتداع(دلالي)، وكذلك قسم الشكلانيون الروس مجال الدراسات الأدبية إلى أسلوبية ونظم وغرضية، وكذلك يفعل في النظرية اللسانية

تحليل الخطاب السردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معلم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945 .قالمة

المعاصرة بين الصواتة والتركيب والدلالة، وهذه المصادفات تخفي مع ذلك فوارق عميقة أحيانا، ولن نتمكن من الحكم على مضمون العبارات المقترحة هنا إلا بعد وصفها»[24]

ب- نموذج جرار جينيت:

تحتل كتابات جرار جينت مكانة معتبرة في مقاربة النصوص السردية، وذلك راجع لغناها المعرفي المتميز، وقد كان منشغلا فيها بالكشف عن القواعد والقوانين التي تخضع لها هذه النصوص، مهتما بصفة خاصة بالميزات الجمالية والبلاغية لمكوناتها فكان الهدف من كل ذلك هو «أن يضع السرديات تحت لواء نموذج نحوي بسيط ويبني نحوا للحكاية معتبرا إياها توسيعا للفعل ومطبقا عليها مقولاته الزمن (الترتيب/المدة/التواتر) والصيغة والصوت»[25]

وتعد مجموعة كتبه المسماة بأشكال أهم ما يوضح هذا الهدف الذي يسعى من خلاله إلى تفحص المكونات الداخلية للنص بما يؤكد اتجاه الرافض لكل التحليلات الآتية من خارج النص، والجدير بالذكر أن عنوان مجموعته المتميزة «يوحي باهتمامه الخاص بالبلاغة الأدبية لأن الأشكال لفظة مأخوذة من التسمية التقليدية للبلاغة التي كانت تسمى نظام الأشكال»[26]، وهذا ما دفع مترجمو كتابة لاستخدام كلمة محسنات ذات الامتداد البلاغي[27]

قدم جرار جينت في كتابة "خطاب الحكاية" طريقة لتحليل الخطاب السردي تقوم على الاستفادة المباشرة من اللسانيات، وجهود سابقيه ممن اهتموا بقضايا النص السردي وقد ارتأى جينيت في مدخل الكتاب المذكور توضيح بعض المسائل المتعلقة بمفهوم الحكاية والخطاب السردي، فبالنسبة لمصطلح الحكاية قدم ثلاثة مفاهيم، هي كالآتي:

1- الحكاية هي المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث.

2- سلسلة من الأحداث الحقيقية أو التخيلية ومختلف علاقاتها.

3- حدث، غير أنه ليس البتة الحدث الذي يروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما، إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته[28]

أما بالنسبة للخطاب السردي فيقول أنه «نتاج عمل الرواية مثلما يكون كل منطوق نتاج فعل نطق ما»[29]

ثم يقول بأن الدراسة التي يعتزم القيام بها ستنصب «أساسا على الحكاية بمعناها الأكثر شيوعا، أي على الخطاب السردي الذي يبدو في الأدب، وخصوصا في الحالة التي تهمنا نصا سرديا، لكن تحليل الخطاب السردي كما أفهمه يستتبع باستمرار -كما سنرى دراسة العلاقتين، وأعني من جهة العلاقة بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها- الحكاية بمعناها الثاني -ومن جهة أخرى العلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه- الحكاية بمعناها الثالث»[30]

ومن هذا التوضيح الهام ميز جينيت بين مصطلحات ثلاث هي القصة والحكاية والسرد، فالقصة هي «المضمون السردي»[31]، وأما الحكاية فهي «الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه»[32]

وفيما يخص المصطلح الثالث فيعني «الفعل السردي المنتج، وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل»[33]

تحليل الخطاب السردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معلم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945 .قالمة

ثم يوسع المنهجية التي سيتبعها باختياره المستوى الثالث من المستويات الثلاث للتحليل النصي لأنه في نظره «أداة الدراسة الوحيدة التي كنا نملكها في حقل الحكاية الأدبية وخصوصا الحكاية التخييلية»(34)

ويمضي موضحا أهمية المستوى الثالث الذي يشمل السرد بمعناه الواسع، يقول: «ومن ثم فالقصة والسرد لا يوجدان في نظرنا إلا بواسطة الحكاية لكن العكس صحيح أيضا فالحكاية –أي الخطاب السردي– لا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة وإلا لما كانت سردية ...ولأنها ينطق به شخص ما، وإلا لما كانت في حد ذاتها خطابا ...إنها تعيش بصفتها سردية من علاقاتها بالقصة التي ترويها، وتعيش بصفتها خطابا من علاقاتها بالسرد الذي ينطق بها»(35)

ثم ينتهي إلى النتيجة التي سيبني عليها تحليله لرواية بحثا عن الزمن الضائع بصفة خاصة وللنصوص السردية بصفة عامة، وهذه النتيجة هي المنهج الذي يتمثل في «دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد»(36)

وستفرز هذه العلاقات ثلاثة مستويات هي التي سوف تؤلف جوهر السرد الذي هو نتاج تفاعلها، وأما علم السرد بمنظوره فهو التوقف عند مختلف العلاقات بين المستويات الثلاث.

إذن، فدراسة العلاقات الثلاث بين المصطلحات الثلاث التي سبق توضيحها سيتوقف عليها تحليل الخطاب السردي، وهنا يحذو جينيت حذو طودروف في النظر إلى الكيفية التي نحلل بها النص السردي، فهو لم يخف أنه انطلق في تحليل الخطاب السردي لرواية مارسيل بروست بحثا عن الزمن الضائع من تقسيم طوروف الثلاثي فقد تبناه وإن لم يكن بالمعنى الصارم لكلمة تبني، كما تحدث جيرار جينيت عن أثر اللسانيات في التحليل الذي يعتزم القيام به، يقول: «ومادامت كل حكاية ولو كانت في مثل طول رواية بحثا عن الزمن الضائع وتعقيدها إنتاجا لغويا، يضطلع برواية حدث أو عدة أحداث، فلعله من الشرعي تناولها بصفتها التطوير الذي تخضع له صيغة فعلية بالمعنى النحوي للفظة، أي تمطيط فعل من الأفعال، فأمشي، ووصل بطرس هما في نظره شكلا من شكلان الحكاية أدنيان، وبالعكس فإن ملحمة الأديسة أو رواية بحثا ليستا نوعا ما إلا توسعا –بمعناه البلاغي– لمنطوقات مثل: هو عوليس يعود إلى إيثاقة، أو مارسيل يصير كاتبا، وربما يسمح لنا هذا بتنظيم مسائل تحليل الخطاب السردي –أو على الأقل بصياغتها –وفقا **لمقولات مقتبسة من نحو الأفعال** ستختزل هنا في ثلاث فئات أساسية من التحديدات هي: تلك التي تتصل بالعلاقات الزمنية بين الحكاية والقصة والتي سندرجها تحت مقولة الزمن، وتلك التي تتعلق بأنماط التمثيل السردي –وأشكاله ودرجاته– وبالتالي بصيغ الحكاية، وأخيرا تلك التي تتعلق بالكيفية التي يبدو بها السرد نفسه مستتبعا في الحكاية، ومعه محركاه: السارد ومتلقيه الحقيقي أو المفترض»(37)

يرى جينيت أن النص الأدبي كيفما كان نوعه لا يكف عن كونه إنتاجا لغويا كونه يتعلق بحدث، أو عدة أحداث تماما مثل الجملة التي تتناولها اللسانيات، فهي الأخرى تتعلق بحدث كيفما كان، ولأن هذه الأخيرة تفترض صيغة نحوية معينة فإن النص الأدبي يطلب هو الآخر صيغة ستوفرها له اللسانيات التي ستؤدي دور المنظم الحقيقي لقضايا تحليل الخطاب السردي التي حصرها كما ذكرنا في ثلاث مستويات تمثل أبعاد النص، الذي يراه متعدد الأبعاد شأنه في ذلك شأن الفعل، فبالنسبة للأول يمكن الحديث عن القصة والخطاب والسرد،

تحليل الخطاب السردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معلم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945 .قالمة

وهي تقابل أبعاد الفعل المتمثلة في زمنه وموقعه الإعرابي وقائله سواء أكان مبني للمعلوم أو مبني للمجهول.

وقد وضع هده الأبعاد تحت مقولات ثلاث هي: مقولة الزمن ومقولة الصيغة ومقولة الصوت.

ج- نموذج رولان بارط:

اعتمد رولان بارط في مقاله التحليل البنيوي للقصص اللسانيات كنموذج لتحليل الخطاب السردي، وكان الهدف من ذلك الوصول إلى فكرة «أن يكون النموذج قائما في الأشكال السردية»[38]

لذلك اقترح أن يحلل الخطاب السردي تحليلا لسانيا، وحجته في دلك «أننا نجد في الحكي كل المقولات الرئيسية التي نجدها في الفعل من زمن وصيغة وجهة وضمائر، وهذا ما قام به البويطيقيون»[39]

وذهب رولان بارط إلى أبعد من ذلك حين ناظر بين الجملة والقصة، أو ماثل بين المقولات اللغوية الرئيسية وتلك التي نجدها في القصص، فهذه الأخيرة لا تعدو أن تكون نسخة كبيرة عنها، فمثلما أن الجملة تحتوي على عدة مستويات متراتبة فإن القصة أيضا تخضع لنفس التراتبية، وهذا يؤكد إمكانية خضوعها

للنمذجة اللغوية يقول: «فالقصة جملة كبيرة شأنها في ذلك شأن أي جملة ثانية، وإن هذه لتعتبر خطاطة لقصة بشكل ما، ولقد نجد أن الفئات الرئيسية في القصة تكبر وتتحول بما يناسب القصة، هذا على الرغم من أنها تمتلك فيها دوالا أصلية: الأزمنة، المظاهر، الصيغ، الأشخاص، ونظيف إلى ذلك أن الفواعل نفسها في تعارضها مع الإسنادات الفعلية لا تترك مجالا للخضوع إلى نموذج من نماذج الجملة»[40]

وقد استفاد بارط بشكل كبير من مستوى الوصف الذي تقترحه اللسانيات والذي أقر عدة مستويات: صوتية وصرفية وتركيبية وسياقية، ويذّكر بارط هنا بنظرية المستويات التي أعطاها بنفنيست تحليلا أكثر وضوحا، كما أشار إلى لفي ستراوس وتحليله للخطاب الأسطوري بناء على نظرية المستويات، وطودروف أيضا الذي انشغل، في المرحلة الأولى، في تحليلاته بمستويين كبيرين: مستوى القصة ومستوى الخطاب بتأثير من الشكلانيين الروس، وهو بعد الإلتفاتة، أي بارط، إلى نظرية المستويات اللسانية وتطبيقاتها المختلفة على الأسطورة والرواية والحكاية، يختار الحكاية لمعالجة الخطاب القصصي يقول: «ومهما يكن عدد المستويات المقترحة وعدد التعريفات المعطاة فإننا لا نستطيع أن نشك في أن القصة درجات متراتبة، وإذا كان هذا هكذا فإن فهم القصة لا يعني تفكيك لغز التاريخ، فالأمر يحتاج أن نتعرف فيها على طوابق وأن نسقط السلاسل الأفقية للخيط السردي على محور عمودي ضمني، ومادام الحال كذلك فإن قراءة -أو سماع- القصة لا يعني فقط أن ينتقل المرء من كلمة إلى أخرى ولكن أيضا أن ينتقل من مستوى إلى آخر»[41]

ثم بعد ذلك يقترح تقسيم النص السردي إلى ثلاثة مستويات «ثم إننا لنقترح تمييزا في العمل السردي بين مستويات ثلاثة، مستوى الوظائف - بالمعنى الذي تأخذه الكلمة عند بروب وبريمون- ومستوى الأفعال - بالمعنى الذي تأخده هذه الكلمة عند غريماس عندما يتكلم عن الأشخاص كما لو كانوا فواعل -ومستوى السرد- والذي هو بالمعنى الإجمالي يتمثل بمستوى الخطاب كما عند طودروف -ونريد أن نتذكر أن هذه المستويات الثلاثة ترتبط ببعضها برباط ذي صيغة إندماجية تتابعية: فالوظيفة لا معنى لها إلا إدا أخذت مكانا في الفعل العام للفاعل، ويتلقى الفعل نفسه معناه

تحليل الخطاب السردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معلم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945 .قالمة

الأخير من كونه حدثا مسرودا أسند إلى خطاب له قانونه الخاص»[42]

يستفيد رولان بارط كما هو موضح في الشاهد من جهود سابقيه فهو يستخدم مستوى الوظائف بالمعنى الذي استخدمه بروب وبريموند، ويستخدم مستوى الأفعال بالمعنى الذي أشار إليه غريماس، كما استخدم مستوى السرد بنفس استخدام طودروف لمفهوم الخطاب كما يستفيد بشكل خاص من اللسانيات الوظيفية -البنوية حينما قال ان الوظيفة لا معنى لها إلا إذا أخذت مكانا في الفعل العام للفاعل. فأساس هذا التوجه كما هو باد لساني وظيفي، لا ينظر إلى الوظيفة إلا من خلال الدور الذي تؤديه داخل التلفظ، مثل الكلمة التي لا يكون لها معنى داخل الجملة إلا إذا تعالقت مع بقية الكلمات المكونة لها، فبهذه الكيفية تعاملت البنيوية المعاصرة مع الشخصية، وبالأخص منها الاتجاه الذي عرف بالبنيوية الوظيفية، والذي فهم الشخصية من «مبدأ البحث عن الوظائف (أو الأفعال أو الأدوار) التي يمكن أن تؤديها عناصر اللغة»[43]

وإذا أردنا أن نتحدث عن المنهج الذي درس بمقتضاه بارت القصص فهو المنهج الاستنباطي الذي انطلقت منه رؤيته وهي رؤية لسانية محضة لأن اللسانيات استفادت من العلوم التجريبية في مختلف مباحثها فقد تحولت من المنهج الاستقرائي لعجزه في الوصول إلى نتائج مقبولة وتبنت المنهج الاستنباطي الذي يبدو أنه «أكثر استجابة للتحقيق والتطبيق»[44] الشيء الذي جعل السرديون يستخدموه للبحث عن بنية السرد.

ومن أهم خصائصه: الدقة في النتائج المتوصل إليها وتوفير الجهد، فبارط يـرى «أن الناقـد أو الباحث أمام الكثرة الكثيرة من القصص مضـطر. أن أن يبتكر باديء ذي بدء نموذجـا افتراضـيا للوصف (يسمّيه اللسانيون الأمريكيـون نظريـة) ...كما يرى وهي

خطوة ثانية أن على الباحث بعد ذلك أن ينزل رويدا رويدا نحو الأنواع التي تشارك معه، وتبتعد عنه في الوقت نفسه ...كما يرى وهذه خطوة ثالثة، أن التحليل سيجد في مستوى هذه المطابقات والانزياحات فقط تعددية القصص وتنوعاتها التاريخية والجغرافية والثقافية. وسيكون حينئذ مزودا بأداة وحيدة للوصف»[45]

وأما عن كيفية استخدامه للمنهج فهو يلح على أن ينشغل الدارس بنظرية تيسر له وصف القصص اللامتناهية وان «يلتزم منذ البداية بنمط يمنحها مصطلحاتها الأولى وأولى مبادئها "...وإذا كانت الأنماط متعددة فإن بارط يرى في الوضع الراهن للبحث أنه من الحكمة أن نجعل اللسانيات نفسها نمطا أساسيا للتحليل البنيوي للسرد»[46]

3- الإشكالات:

1- يتعلق الإشكال الأول ببعض عناصر التخييل التي يبدو مفهومها غير واضح، مثل الرؤية السردية، وهي أحد المقولات التي استأثرت باهتمام الدارسين في حقل السرديات، فمرة يراد بها رؤية الراوي أو السارد إلى العالم الذي يحيط به، وموقفه منه من خلال زاوية نظر معينة، ومرة أخرى يقصد بها العلاقة التي تجمع الراوي بالمروي له، وفي ثالثة تغدو هذه المقولة قريبة من مفهوم السرد على اعتبار طريقة الحكي أو طريقة تبليغ الراوي المروي له حتى يراه، وهي إذ ذاك تقنية تختص جانبه الشكلي بالدرجة. وتعتبر مقولة الصوت أيضا أحد القضايا التي دار حولها النقاش، وهي تتعلق بمن يتكلم داخل النص السردي هل هو الراوي أم الكاتب ثم العلاقة بين من يروي بمن يروى له.

تحليل الخطاب السردي من منظور اللسانيات

تقديم: د. وردة معلم قسم اللغة العربية وآدابها جامعة 8 ماي 1945 .قالمة

2- عبء المصطلحات السردية إن ما يلاحظه المرء عند التطرق إلى مقولة الرؤية السردية على سبيل المثال هو كثرة التسميات التي أطلقت عليها، فهي متعددة ومتنوعة بتعدد وتنوع مجالات استخدامها، فمن النقد الأدبي إلى فنون البصريات إلى علوم الهندسة تولد لدينا عدد غير قليل من التسميات، التي كان لها حضورها المكثف في مجال النقد الروائي الحديث، ومن تلك التسميات نجد: الرؤية، وجهة النظر، المنظور، الموقع، زاوية الرؤية، التبئير، حصر المجال، التبئير بجميع أنواعه...

3- الصعوبة التي يجدها الدارس في تتبع نموذج من النماذج السابقة، وكذا الصعوبة في الوصول إلى النتائج التي تبدو واحدة في الكثير من الدراسات.

4- تقوم النماذج السابقة تقوم على تصور واحد يكاد يتكرر فهي «تسعى إلى تحديد المميزات اللسانية والأسلوبية والدلالية، وذلك بدراسة وحدات الخطاب السردي الخارجية المشكلة لعلاميته إبتداء من العنوان إلى آخر فقرة فيه مرورا بدراسة نسيجه اللغوي والأسلوبي وتحديد البنى الزمانية والمكانية وطبيعة حوارها ومستويات الكلام في حكيها ومن ثمة تحديد الرؤية التي يتضمنها الخطاب السردي، وهذا ما ينسجم مع ما أشار إليه طودروف من وجود شبه اتفاق كلي بين الدارسين في تحليل الخطاب السردي إذ يقول «يبدو أن اتفاقا عام قد تم في التحليل السردي للوقوف على ثلاثة مقاييس هي الزمن والرؤية والطريقة»(47) كثرة الرسومات والمخططات والتشجيرات والجداول التي يصعب التعليق عليها وتبيان الهدف الذي وضعت من أجله وهي لها أثر سلبي في تلقي الدراسة الشيء الذي ينعكس على النص الذي يغيب وراء هذه الرسومات. وبالتالي ضياع خصوصيته.

5- إهمال السياقات الخارجية المحيطة بالنص، وهي أكبر خلل في النماذج التي قدمها كل من طودروف وجينيت وبارط، فالنصوص تصبح خالية من المعنى إلا ما تعلق بعلاقة عناصر النص فيما بينها.

4- الهوامش والإحالات:

1- أحمد يوسف: تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات. http//.www.atida.org

2- رولان بارط: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط2، 2002، ص11.

3- المرجع نفسه: ص11.

4- فرديناند دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، تعريب صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، الجمهورية التونسية.

5- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة) المركز الثقافي العربي، الدار لبيضاء، المغرب، ط1، 2003. ص148.

6- بوريس توماشفسكي: نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، نشر مشترك، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982،. ص180.

7- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ص29.

8- سعيد يقطين: الكلام والخبر، (مقدمة للسّرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص24.

9- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد التبئير)، ص47.

10- عبد الله إبرهيم: السردية العربية، (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص10.

11- عدنان ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2000.

12- رولان بارط: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، ص34/33.

13- جوناثان كالر: التصدير الذي خص به كتاب جرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ص24.

14- سعيد يقطين: المصطلح السردي العربي قضايا واقتراحات http//www yaktine-said com

15- جوناثان كالر: التصدير الذي خص به كتاب جرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمدج معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004، ص24.

16- عدنان ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق.

17- تيزفيتان طودروف: مقولات الحكي الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، المغرب، 1989، ص31.

18- المرجع نفسه: ص31.

19- إميل بنفنيست: مسائل في اللسانيات العامة، نقلا عن السعيد هادف: مصطلحا السرد والخطاب (مقاربة بين النظرية الغربية والنظرة اللغوية العربية القديمة، مجلة المبرز، فيفري 2002، ص29/27..

20- تيزفيتان طودروف: مقولات الحكي الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ص32.

21- بوريس توماشفسكي: نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي: ترجمة إبراهيم الخطيب.، ص180.

22- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد التبئير)، ص65

23- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربة في التناص والرؤى والدلالة)، ص158.

24- بوريس توماشفسكي: نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي: ترجمة إبراهيم الخطيب ص180.

24- تزفيتان طودروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1980. ص32/31.

25- جرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج): ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي،

26- المرجع نفسه: ص25.

27- روبروت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا(دط)، 1984، ص181.

28- جرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، ص37.

29- المرجع نفسه: ص38.

30- المرجع نفسه: ص38.

31- المرجع نفسه: ص38.

32- المرجع نفسه: ص39/38.

33- المرجع نفسه: ص39.

34- المرجع نفسه: ص36.

35- المرجع نفسه: ص40.

36- لمرجع نفسه: ص40.

37- المرجع نفسه: ص41.

38- منذر عياشي: مقدمة مقال مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص11.

39- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص38.

40- رولان بارط: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، ص33.

41- المرجع نفسه: ص37.

42- المرجع نفسه: ص38.

43- الطيب دبه: مبادىء اللسانيات البنية (دراسة تحليلية ابستيمولوجية) دار القصبة للنشر، الجزائر(دط)، 2001. ص100.

44- منذر عياشي: مقدمة مقال مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص18.

45- المرجع نفسه: ص20.

46- المرجع نفسه، ص ن.

47- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردي في الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، العدد377، أيلول2002.

البوح في الأرض الحرام

قصيدة الفائز الأول بجائزة مفدي زكريا العربية لعام 2009

عبد المنعم محمد عبد المنعم العقبي

هَلْ
فرِ مَنْ دمَكُمْ دَمّي
مُتدفقًا في ليلِ أوردةَ الخديعة
واهمًا بنجاته.؟!
أمْ أنني
-يا إخوتي في الموتَ-
قد أُدْخِلتُ قهرًا في
عراءِ عَروبتي..
وصرختُ مؤتنسًا بكُمْ.
أهذي كرزقاء اليمامة
بابتساماتِ الأفاعي
وافتراءاتِ تخبّئُ خلفها غاياتِها-
فغدوتُ في الهذيانَ تأويلاً
لأزمنة العمّيُ.!!
يتغمّدَ "السيّابَ" أغنيتي بدمعته..
ويمُهرني مفاتيحً البلادَ لكي أسافر
في حرائقها..
وأبحثُ عن مواثيقٍ تؤرّخُ صرْخَتي
فأعودَ مُغتربًا بلَوْعة جَدّبكُمُ-
كخيالِ غيثٍ بالفجيعة قدْ همّيُ.. !!
***
هَلْ فرّ مَنْ دمَكُمْ دَمّي
-يا إخوتي-
أمْ أنمّا.؟!!
أدُخلْتُ ديوانَ الرّشيدَ
مع الرّعيّة والموالي والعبيدَ
مَقيّدًا بهَذَايتي..
ونظرتُ للعرْش المَقدّسِ
ما وجدّتُ رشيدةَ..
وأشلّني "مسرورَ" بالوجهَ المَكَهربِ
قائلاً:-عَدْ حيثُ كنتَ مغنّيًا
ودعِ الهتافً مع الهذاءِ
لأهله..
فخرجتُ مفزوعًا به..
أهذى وأمْتَدِحَ الخيانة
والعَرَوشَ المستريحةً
بالدّميُ.!!
***
هلْ فرّ مَنْ دمكم دَمّي
-يا إخوتي-
أمْ أنمّا.؟!!
حين اصطلى الطوفانَ فرّقنا
لنَخْلُدً في المراثي تائهين وحائرين
بما يكون وما جرى.!!

البوح في الأرض الحرام

قصيدة الفائز الأول بجائزة مفدي زكريا العربية لعام 2009

عبد المنعم محمد عبد المنعم العقبي

ونظلّ نسألُ هل تُرى-

-بغدادَ أختُ الموتْ

أمْ بغدادَ أختُ القاهرةْ.؟! !

-بغدادَ أختُ الموتْ أمْ

أسطورةُ الزمِّنِ المضيءِ بأهْلِه..

وحفيدةُ الوهجِ المَبّتّلِ بالرّسّالاتِ التليدةْ

والنّجوم السّاهرةْ.

جاءَتْ تُحاكمنا بأشلاءِ الطّفولةْ

والهياكل

والحرائق..

ردُّها "مسرورٌ" بالوجهِ المَكَهْرَبِ

آمرًا بدخولِها ودخولِنَا

في الليلِ..

مؤتمرين بالنجْوَى-

كمن يجلو السّهامَ مع السّيوفَ لكي ينامْ..

وما رمَى.! !

***

هلْ فرّ مَنْ دمَكُمُ دمّي

-يا إخوتي-

أمْ أنَّما.

أُجْلِسْتُ للشّاشَاتِ

مُبْتَسِمًا لموتِي..

عندما خدعَ الصّباحَ شُمَوُسَهُ

ومضَى سريعًا بالجيوشِ المستبدّةْ

والجيوشِ المستعَدّةْ

والجيوشِ النّائمةُ.

***

هل فرّ مَنْ دمَكُمُ دمّي

-يا إخوتي-

أمْ أنّهَ آوى إلى وهمٍ ليُعْصَمَهُ

وينعمُ باللّيالي باردًا..

ويذوقُ في أوطانِهِ تغريبةَ السّجْنِ الكبيرِ..

فيهتدي شغفًا بضوءٍ ماكرٍ

في شمسِهِ..

وينجلي فرحًا بغيمٍ سادرٍ

في غيّهِ..

ويجفُّ مأخوذًا بنَزْفي

للصّباحاتِ القَتيلةِ والجراحِ القادمةْ.

ويقولُ دومًا:-

لَمْ تَعُدْ للصّوتِ آفاقٌ تُصادقهَ..

ولَمْ يَعُدْ البراحَ سوى خيالاتٍ

تُبرّرَ للخيانةِ سَعْيَها..

فنعودَ من قهرٍ

إلى قهرٍ

البوح في الأرض الحرام

قصيدة الفائز الأول بجائزة مفدي زكريا العربية لعام 2009

عبد المنعم محمد عبد المنعم العقبي

يَحرِّرَ قهرنًا..

وتساقرَ النّجوى بنا..

فنرى الجميع "مَسَّيلمة"

***

هل فرٌ مَنْ دمَكُمُ دمّي

-يا إخوتي-

أمْ أنّهَ النّفْطُ الذي

قَدْ ذابَ فيهَ..

فأوقفَ الأحلامَ في دّفقاتهَ..

واندلحَ ماءً آسناً متبخّرًا في صّمُتهَ

متخثّرًا بنجاتهَ..

متجرّدًا من كلّ أسماء الشموس المَسْلمَةْ

ودعا الغزاةَ الطيبينَ لرَشْفَةَ الفرحِ الحزينِ

فأنْضَجتْ لُغَتي مرارَتها..

وجاء الموتُ من سبأٍ يكفّنُني

بأعلامِ الهزيمةَ-

من عَمَّان إلى الّرباطْ

إلى الرّياض المَظْلَمَةْ.

ويقول موتى-ناصحًا أحياءَهَ:-

(مَنْ لَمْ يمَتْ بالسّيفْ)

مات بِصَمُتهَ

أو حَزْنهَ..

فَارعَّى صُراخك في البراحِ..

-من المساءِ إلى الصّباحِ-

بِشارةً ومقاومهُ.

***

هل فَرٌ منُ دمكم دمّي

-يا إخوتي-

أمْ أنّهَ في قد غابَ في سكراتهَ.؟!

أمْ أنَّهَ سيفيقَ من سكراتهَ.؟!

وتُغرّدَ الجمراتُ في حَسَّراتهَ

ويفيضُ مؤتلقاً بكَمُ

يطوي الغُيوم السّادراتْ

ويهجرُ الشّجبَ الظّلامُ.

يَهبَ الخُطى أقدامها..

فيَعانقَ النّيلُ الفراتَ..

وينبشُ الغضبَ الحرونَ

جراحَ أسئلتي..

فتبتسمَ الطّفولةُ في حزامٍ ناسفٍ..

وتطيرَ أشلاءُ الحقيقة

باليقينِ المرِّ..

تَنْثرني على شُرفاتَ بابلَ

دونما ألمٍ..

البوح في الأرض الحرام

قصيدة الفائز الأول بجائزة مفدي زكريا العربية لعام 2009

عبد المنعم محمد عبد المنعم العقبي

فتُخْرِسَ في المحافل كلُّ ألسنَة الكلامْ.

***

هل فرِ من دمّكُمُ دمّي

-يا إخوتي-

أمُ أنّهَ حَضورنا-

أفولُنا..

أمُ أنّهاَ بلادَنا-

سَجونُنا..

أمُ أنّه بريقُنا-

خُفوتُنَا..

أمُ أنّهاَ خُطواتُنا-

سَكُونُنَا..

أمُ أنّهَ غناؤنا-

نواحَنَا..

أمُ أنّها عيونُنَا-

عمّاؤنا..

أمُ أنّها أجسادَنا-

ظلالُنا..

أمُ أنّه في عَدْلنَا-

ضَلالنا..

أمُ أنّهَ.. أمُ أنّها.. أم أنّنِي..

ما عَدُتُ أدري

منُ يّموتُ الآن

أو منُ سيّقتلني غداً..

أو منُ سيقتلُ قاتلي

عند ائتلاق البوحِ

في الأرض الحرامُ.؟!!

***

هل فرِ مّنُ دمكم دمي

متدفّقًا في ليل أوردةَ الخديعة

واهماً بنجاتهَ. .؟ !

أم أنّني

-يا إخوتي في الموتَ-

قد أُدْخلْتُ قهرًا في

عراء عروبتي..

لأظلّ أسأل منُ أكونَ

ومنُ أنَا. .؟ !!

طُوبّى لَكُمُ يا إخوتي طُوبّى لكُمْ.

ما فرِ مّنُ دمّكُمُ دمي-

لَكنّهَ..

نَهّمَ العَروشِ المستبدّة للتّصافحِ

بالرّؤوس

وللتألّقِ بالسّكوتِ وللتّصالحِ بالحّصامُ.!!

أدب الطفل في الجزائر في بقعة الضوء...واقع مر وآفاق معتمة

الأستاذة: انشراح سعدي-الجزائر-

قال القاص الدكتور محمد شنوفي إن واقع أدب الطفل في الجزائر مزر ومترد، مرجعا ذلك إلى جملة من الأسباب كأزمة النص، النقد، النشر، التوزيع والمقروئية، وغياب الرسامين، وتحدث آخرون عن واقع هذا الأدب في ظل الراهن الجزائري غير المستقر نسبيا وذلك خلال الندوة التي نظمتها مجلة التبيين.

وأضاف القاص الدكتور محمد شوفي في مداخلته أن الجزائر تفتقر إلى مشروع ثقافي، من شأنه مواكبة أدب الطفل العالمي، بالرغم من أن أدب الطفل في الجزائر هو جزء من أدب الطفل العربي يتأثر به ويؤثر فيه، يتأثر بالمشارقة ويؤثر فيهم كما يتأثر بالآداب الأجنبية بهدف تطوير النظرة إلى الكتابة لأنها كتابة ذات خصوصية، وتأخذ في حسابها بطبيعة الحال المرحلة العمرية التي تتوجه إليها -الطفولة- ومن هنا فعلى أدب الطفل مراعاة جملة من الاعتبارات منها النقد التربوي والنقد الجمالي وهذا يقتضي من الذي يكتب للطفل أن يكون مبدعا وأن يكون مطلعا على المعاجم التربوية الحديثة من الناحية العملية، إذ يلجأ هذا المبدع إلى التراث العربي أو العالمي ويعمد حتما إلى التبسيط لهذا التراث للطفل وتنقيحه بما يلائم سنه ويترك ما يمكن أن يتعارض مع القيم التربوية الحديثة ونحن نتحدث عن القيمة فإن النقد المتابع لأدب الطفل هو في الحقيقة من يوجه المبدعين آلة المنظومة القيم التي ينبغي أن ينظمها هذا الأدب حتى لا تنحصر في بعض القيم التقليدية مثل إشباعه بقيمة الكرم والشجاعة وحب الأسرة، والإيثار، فكما يقول عالم التربية "وايت" هناك أكثر من49 قيمة يحتاجها الطفل كي ينمي شخصيته من الناحية الاجتماعية والنفسية.

د.محمد شنوفي

الكتابة عن الواقع الاجتماعي، هي في الحقيقة محل خلاف في وجهات النظر وهذا طبعا راجع إلى المنظور الفكري والفني الذي ينتمي إليه، ويؤمن به كل مبدع وهذا ما يعكسه في الحقيقة مدارس الفن والأدب، فطبيعة التعامل مع الواقع مثلا تختلف من المدرسة الواقعية النقدية إلى الواقعية الاشتراكية إلى الواقعية التسجيلية إلى الواقعية الحديثة، وهذا يعني أن اقتراب النص الإبداعي من الواقع الاجتماعي من حيث المشابهة أو التطابق تختلف من مدرسة إلى أخرى وفي نظري إن التعبير من الواقع لا يقتضي بالضرورة التعبير الصريح والمباشر وإنما يفضل التعبير الضمني من الواقع لأن الإنسان عادة والطفل على وجه الخصوص

أدب الطفل في الجزائر في بقعة الضوء...واقع مر وآفاق معتمة

الأستاذة: انشراح سعدي-الجزائر-

ينفر من الوعظ، وبالتالي فإن طرق القيم بطريقة ضمنية أفضل بكثير من طرحها بشكل صريح، وهذا الطرح الضمني للقيم والأفكار يجعله أكثر تأثيرا وأكثر قبولا من الطرق المباشرة، ثم إن هذه الرؤية توفر للنص الأدبي بعدا جما ليا وتجعل النص الأدبي أكثر بقاء أو خلودا. وأما عن الآفاق المستقبلية، التي يراها شوفي، إحدى الطرق الناجعة، لامتصاص الأزمات والمطبات، التي يتخبط فيها أدب الطفل، فتكمن عموما، في ضرورة الصناعة الجيدة للكتاب شكلا ومضمونا، وكذا تزويد مختلف أنحاء الوطن بمكتبات عمومية وخاصة وأخرى متنقلة، إضافة إلى النظر للأدب كمؤسسة اجتماعية، متكونة من الأدباء، الكتاب، القراء، المخرجين، الرسامين، والمبدعين، فضلا على الرابطات، والجمعيات، وكذا النوادي الثقافية وغيرها.

وفي مداخلتها قالت الأستاذة والباحثة لمياء بلعوجة من جامعة الجزائر أننا عادة ما نتصور أن الكتابة للطفل أمر هين، وإنما هي تستند على مرجعية فكرية ثقيلة يسترشد بها من يكتب للطفل في حين أن الدراسات النفسية أثبتت أن الطفل كائن متفلسف بامتياز من خلال الأسئلة التي يطرحها وهو يحاول وهو يحاول أن يبني فكرته عن العالم الذي وجد نفسه فيه، ومسؤولية الكثير لا تأتي في فرض صورة ونمط معين على أساسه سيتلقى واقعه، ولكن في مساعدته على التلقي المشفوع بالكثير من الحرية التي ستفتح آفاق الإبداع والتجاوز عند الطفل الذي سيصير رجلا، حتى يحين وقت الإبداع وهذه بالضبط فكرة التجاوز وهذا ما يشتغل عليه مفكر مثل عبد الوهاب المسيري الذي يؤكد أنه وبعد مشواره الممتد مع الفكر أن أية محاولة جادة لتكريس التميز وتشجيع التجاوز والإبداع لن تكون ذات بال إلا إذا ركزت ليس على البالغ المثقل بالمعاجم الملفوظة المركزة ولكن بالتركيز أساسا على الطفل هذا الكائن المتفلسف بامتياز، ومشروع الكتابة للطفل عند المسيري يؤسس فكرة التجاوز من خلال التناص مع النصوص الكلاسيكية المنمطة وترافق انتظار المتلقي من خلال استنتاج البسيط، انه في النهاية يمكن أن يكون مآل الشخصيات الكلاسيكية مختلف في أذهاننا.

أ. لمياء بلعوجة

ومن جهتها قالت الباحثة نعيمة تواتي المختصة في أدب الطفل أنها لاحظت أن الدراسات حول أدب الطفل هي دراسات مشوشة وسطحية لحد ما لان اهتمام الدارسين يدور حول جنس أو جنسين من الأدب، والتركيز يكون غالبا على القصة دون الشعر أما المسرحية فهي منصبة حول مسرحية الظل من حيث الدراسات، أما بالنسبة لقضية الأدب في حد ذاته نجد قصة الطفل الجزائرية، هي قصة متعددة الموضوعات، إذ نجد ما هو

أدب الطفل في الجزائر في بقعة الضوء...واقع مر وآفاق معتمة

الأستاذة: انشراح سعدي-الجزائر-

مستخلص من التراث الجزائري "بنت السلطان" "بقرة ليتامى" "لونجة"، وغيرها من القصص المتجذرة في التراث أما بالنسبة لتوظيف التراث فهو توظيف حديث في أدب الطفل عكس أدب الكبار وهذه بادرة حسنة بالنسبة للشعر، أنا شخصيا لم اطلع على أشعار الجزائرية فيها توظيف للتراث أو الموروث فالتوظيف عادة جاء في القصة الشعبية وليس الشعر، أما مسرحية الطفل فهي مغيبة وإن بدأت الأقلام تتجه نحو جمع بعض المسرحيات للأطفال ولكن تبقى مجرد أعمال أدبية غائبة في مسرحية الطفولة، هذا بالنسبة للأدب، أما بالنسبة لتوظيف المناهج في الدراسات فبطبيعة الحال هي منصبة حول أدب الطفل وتعتمد على القيمة ودراسة المضامين –دراسة فنية– وبما أن حقيقة الحال الاعتماد على مناهج أخرى تناسب بشكل كبير أدب العصر –المنهج ألموضوعاتي– الذي يناسب باتجاهاته الخمسة يمكن أن يساهم في إطراء الدراسات في هذا المجال.



د.عمار بن زايد

وتطرقت الباحثة إلى نقطة الكتابة العشوائية في الجزائر لأن القاص يكتب في غالب الأحيان في مرحلة عمرية معينة ولا يحدد هذا التقييم العمري بالنسبة للقاص، والمفروض أن يتم فيه تقييم القصص الموجهة للأطفال قبل مرحلة التّمدرس وهذا يعتمد على الوسط –المربية والأم– ثم مرحلة ما قبل المراهقة لأنها ذات خصوصيات، المرحلة الأخرى هي بالكتابة للمراهق الذي مازال يعتبر في كثير من الأحيان طفلا.

وركزت الباحثة نعيمة تواتي على انعدام هذه التقديمات العمرية في الكتابات الجزائرية شأنها شأن تحدد الدراسات القيمية فماذا تقدم القصة من مضامين للطفل حسب المرحلة العمرية؟ وأشارت إلى نقطة أخرى متعلقة بالإخراج الفني حيث نلاحظ أن إخراج في الجزائر لا يمكنه مقارنته حتى بالإخراج في تونس أو المغرب فالإخراج الجزائري رديء لا يشجع على المطالعة وحتى توزيع الألفاظ فهو مكثف جدا وهذا لا يشجع على المطالعة بالنسبة للطفل.

بينما تحدث الدكتور عمار بن زايد من جامعة الجزائر في مداخلته عن بداية أدب الطفل في الجزائر إذ قال صار الاهتمام بأدب الطفل منذ بداية السبعينيات وهي بداية متأخرة نسبيا وبإيعاز من منظمة اليونسكو التي تهتم بالطفل وما يشبع رغباته من اللغة وتربية الجمال، واهتم بعض كتابنا بالطفل وكتبوا له وخاصة الشعر والقصة القصيرة ولكن هؤلاء الأدباء تفاوتوا في قدراتهم على فهم نفسية الطفل والموضوعات ومعرفتهم بالموضوعات المفضلة لديه والتي تشكل محور اهتمامه وأيضا ما يتعلق بلغة الطفل، في كل هذه الحقول هنالك تفاوت في المنتجات وأحيانا في القدرات الفردية، وفي تقديري في محور الشعر يمكنني أن أقول إن الشاعر الجزائري الذي كان اقرب إلى لغة الطفل وطبيعته وموضوعات اهتماماته هو محمد

أدب الطفل في الجزائر في بقعة الضوء...واقع مر وآفاق معتمة

الأستاذة: انشراح سعدي-الجزائر-

الأخضر -السائحي الكبير- في ديوانه "ديوان الأطفال" الذي عني فيه بموضوع المدرسة والكتاب وعلاقة الطفل بالمعلم والتي هي علاقة مودة والتي تجعل الطفل يحب المدرسة ويستقبل العطلة ويحن إلى المعلمة بنصوص نفسية تربوية تشعر بأن العلاقة اكبر من التعليم وإنما علاقة حياة، وهذا محفز على التحصيل والتعليم والبحث على التفوق وكل هذه الأشياء موضوع الفصول محفوظات قصائد صغيرة تتحدث عن الفصول وتتكلم عن مزايا كل فصل بشكل إيقاعي في ديوانه والشهادات المضاهية له يبين مزايا كل فصل وجماله، وموضوع يعنى بالمناسبات الوطنية والدينية في هذه المناسبات كالدخول المدرسي إذ يحببه في المحفظة والأدوات والمدرسة والمعلمة، أما الشعراء الآخرون يتمايزون والشاعر الأقرب إلى السائحي هو الشاعر بوزيد حرز الله.

اطلبوا الأعداد السابقة لمجلة التبيين من الجاحظية



من غير اثر يذكر

- بول شاؤول – شاعر وناقد من لبنان

بلا جلبة ولا صدى ولا شفقة انهدمت عليه كذلك أنحاء وطقوسٌ. الضواحي والأحياء المكتظة والجنود وسيارات الإسعاف. جبال من الأجسام حطت عليه. فقد كل اتصال بما حوله. صار كتلة غائبة من هذه الكتل الغائبة. حتى عندما راحت تخف هذه الأحمال عنه شيئاً فشيئاً تحولت غيوماً غائمة من التبن والقش والروث اجتاحت وجهه وفمه وعينيه وشعره. كأنما خفة الموتى. خفة الآخرين الذين يعرفون (أو لا يعرفون) متى يأتون ومتى لا يأتون. متى يحيون متى لا يحيون. متى يقتلون ومتى ينقتلون. وعندها أحس ببرد في مفاصله، سرى حتى شفتيه فصمتِه. الصمت البارد. صمت الخجل ربما أو الخوف. وأحس بان كل ما تداعى عليه من ضواح وأحياء ومدن وأجراس وطيور وأشخاص وتبن وروث يطلع منه هذه المرة على دفعات لمزيد من الألم (أنها من علامات الآخر؟ هذه!) من أصابع قدميه التي كأنها سالت في سيرورة ملتبسة وتجوفتْ ومنخاره اتسع لينزف ما يذكر بالحنين القاطع وما يصنع الأحياء عندما لا يرزقون، فإلى عموده الفقري الذي استطال ثم قرقع وطرطق بعظامه ولحمه ليتسرب منه ما يذكر بالسِّير والآخرة والقعود والنوم والمشي على حد الكلام الخطر والسقوف الواطئة: ماذا دخل إليه، ماذا خرج منه. (من علامات الآخر). وماذا ينتظره...

...ما ينتظره انه، وعلى غير توقع، ظل باهتاً كالظل الذي فتح عليه هذه الهاوية وهدَّ عليه الجبال، فكأنما قسمها أجزاء وذرات ثم جمعها بخفة البهلوان وبدقة الكيميائي (نفايات ثرية بالعدم). لكن ما يجمعه يتفرق من توه. وما يتفرق يلتئم بلا سبب. ولهذا كان عليه أن يحصي ما خسر (قبل أن يعود إلى المقهى) ثم أن يُحصي ما لم يخسره (ولم يربحه) بعدما يعود إلى المقهى. ولهذا كان عليه أيضاً أن، ينتظر ما لا يمُسُّ القعر والعتمة فيتحرك ما يخشى أن يتحرك من قسمات الآخر الذي يشرب فنجان القهوة إذا رفع إلى شفتيه، ويغادر قبله وبعد أن يهم بالمغادرة، ويرخي ظله أمامه إذا مشى في الشارع. ذلك أن الجزء الآخر من الجسم (أو الأجزاء الأخرى من الأجسام سيّان) القسم المرسوم بالجهل والغفلة واشتداد العماء والالتباسات والعجز ملتقى ما يتآكل وما يتهارَشُ وما يتشكل من عفونة الشتات وما يتكاثر من أسماء وأوبئة وسموات لم يعد له سوى أن يستبقيها على عواهنها، وعلى ما لم تستنبشه في وجهه، وقسماته، وأحشائه، من تضارب، وتقاسم، والا كيف له أن يقبل أحيانا أن يأتي (أو يطفو) معه الآخر سواء، غافله أو سبقه أو اختلس ما عنده وما فيه...

...وهذا ما يباغته على غير دراية واستعداد. وعندما يكون له أن يلمحه وعلى بُعد، فيعني أن علامات كثيرة مجهولة الإقامة، والوشم، والترتيب تطفح على جلده، من بثور، وورم، وبُقع، ولطخ، وحتى زيوت صافية، تسيل على غير مطارحها، وأخاديدها، ولا من ينادي، أو يضطلع برسالة. كأنما جروح صامتة، في كل جهة، وصفاءات مكلومة بلا مألوفها، وندوب تُفلتُ دماءها القديمة، على غير تواصل، وعلى غير ما يُعيد الأمور إلى مجاريها المطلقة، بين آخرَ قائم على أو شامه، وآخر على قابلية للمغادرة بلا أسف، وعلى عُري يُنبه إلى المقتلات الأولى بين الألوان وصنائعها، والاختبارات ومسالكها، والأنهر وما تضخُه من نفايات قابلة للحياة أو للمثول في أي لحظة وفي

من غير اثر يذكر

- بول شاؤول – شاعر وناقد من لبنان

أي مكان. لهذا ربما بدا له أن ما قد يفعله ولا يفعله ليس بذي جدوى، وان بدا في عينيه ذا جدوى، ومروءة، واستسلاما للطبائع، والمقادير، ونزق الآلهة، وسمومها الرضيعة. هذه العمليات
الحسابية المعقدة، لا يمكنه أن يحلَّ رموزها، ولا جغرافياتها، ولا تراجيدياتها الكامنة وكذلك لا يمكنه أن يزيدها تعقيدا فلربما فوق فهمه.

وما يتجاوزه، أو ما يعض شاشات المُطلق وعداداتها، بالنفي، والتجهيل، وعدم الفهم لكنه، مع هذا لا يعرف إذا كان عدم فهمه يسهل الأمور أو يعرقلها.

لكن هذا قد يزيد الأمور غربة عما حواليه، والتباسا عما فيه. خصوصا عندما، ومن باب الاستياء ربما، يقارن بين الجسم وما فيه، وما بين الداخل وما منه. (أحبولة كما يقال، أو مرثية مموَّهة في أفضل الأحوال) ولعلّ ما يربكه عدم استطاعته التمييز، وفي أكثر من مناسبة، بين هذه الأعراض والأسماء. وقد يعني ذلك أن ما يلتبس عليه بشدة يزداد التباساً بأشد. وهذا ما يخفيه في أعراض الآخر والخ... ذلك انه، ومن خلال تهيؤاته ومدوناته، قد يكون الآخر في كل هذه الأغراض، فيكون الجسم وما عليه، ثم يكون ما على الجسم وحده. ثم يكون الجلْد عاريا حتى من العظام. مما يؤدي إلى مغالطات لا يستطيع تداركها أو اللحاق بها. من هنا جاءته فكرة أن الآخر دائما أمامهْ. لكن هذه الفكرة بعدما راجعها بدت مبتورة: لأنه سجل أحياناً كثيرة سبقاً على

الأخر، وفي العديد من المناسبات تعادلا جنباً إلى جنب، ظهراً على ظهر، ملْبسا على ملبس، وقُبعة على قبعة... لكن حتى في هذا التعادل ما يوحي الريبة والتمويه وإمارات لا يقدر عليها إذ كيف له أن يتحمل أو يتصور زمناً على زمن وأمكنة على أمكنة، وموتى على موتى، ومصحات وتوائم غير منفصلة وغير ملتئمة.

ولكن هل تم فصل التوأم عن غريمه، والحاسة عن ليلها هنا أراد بإصرار أن يمتحن مغزى الأمور: إفشخْ إلى الأمام: هل فشخت بقدم أم باثنتين أم بعشر. فشخ ولم يتأكد: فشخته كانت صحيحة لكن النتيجة مبهمة. تنفسَّ الصعداء: هل تنفس بمنخار واحد أو بعدة مناخير. تنفّس لكنه لم يتمكن من الركون إلى حكم واضح لا بكمية الأنفاس ولا بعدد المناخير ولا الرئات. والنتيجة يمكن أن تؤجل على الأقل: أنظره جيداً: هل نظرت بعينين اثنتين أم بعيون عديدة: الرؤية شبه واضحة لكنه لم يتأكد ممن كان ينظر؟ وهكذا راح. يقيس الأشياء والأعضاء والأنفاس الواحدة تلو الأخرى بمقاييس مضلّلة ليبرز عجزه (أو تواطؤه) عن الفصل في هذه الظواهر والأمزجة المائية والهوائية والصلصالية والضوئية، وحتى في مرأى الغيوم والطبائع والأشياء الميتة والنوم وحتى العدم.

بدت له هذه الأمور سديمية تتمازج في فضاء بلا وزن ولا جاذبية كالكلام والنوافذ والليل واللحم والماء، وربما استعذب ذلك لو قَدر على حلّ بعض

من غير اثر يذكر

- بول شاؤول - شاعر وناقد من لبنان

اللغز ولو بنسب ضئيلة. ولهذا كان عليه أن يواجهها بمنطق آخر، أو بغير منطق آخر فيتلمس ملامح هذه التخوم المتضاربة. فتداعت ملكاتُه الآمنة وغير الآمنة: دال: يعني البقَّرة إذا طلعت من عنق الزجاجة. (جيد) نون شكسبير يدخل إلى ملحمة هوميرس ويفوز برأس ريتشارد الثالث (جيد)

السطح هناك: نساء يندبن أمواتهن بشجاعة فائقة.

الليل: بيضة تفقس على أرقك

النهر: قسوة العدّو بلا طائل.

لحظات بديهية خاصة على اختلافها وتنافرها . مع هذا ما كان له أن يقف بهذه الحيادية إزاء ما يتخطاه بلا إذن ولا قاعدة..

هل كان وحده؟ وكيف كان له أن يعرف إذا كانت الأمور والعناصر على هذا الصخب والتلبُّد والأشرطة المشوشة، ولم يستحضر من في وسعه أن يعينه عـــــلى أخذ الأمور بلا مأخذ ولا قبول ولا تبيان. ربما الأنظمة المرعية يمكن أن تتولى فك الرموز لكن هذا الضعف من أين له ألا يعتبره من العوامل التي تحول دون إفراز الأحجام والأوزان والنفوس والمشابهات، أو تحديد ما في البدائل والقرائن والظلال. ربما ليس ضعفاً. ربما من عوارض الطبيعة وربما من فانتازيا الافتراق والتلاقي على غير قصد أو إيصال وربما تبدو له هذه المور على ما يشتهي حقاً. ولكن ما يشتهي فعلا؟ إذاً اللعبة الميلودرامية جميعة الأضداد والطبائع شتّيتة الدمع أو الصرخة أو وهن

الأعراض. إذا اللعبة. الدرامية. أيضا: تكّسي دمعك إذا ليبلل نحرك. ها هو الدمع ملء الأكُف! وعندما يبلل نحرك تبلل بالموتى. وبأنصاف الموتى. وكذلك الأحياء وهم طالعون من بريق دمعك أم مترجلون عن خوفك. إذا

فلنعلب التهريج: مونودراما بعدّه أشخاص، وعدة أشخاص بمونودراما: أعطني أنوفك. إذاً هات آخر فوق آخر، ربما أنوف شميم الهزل والبكتيريا وعطور الاستعراضات الباذخة. إذا: فلنلعب: قبعة تحت بيضة، بيضة في ميزان العدالة، ديك فوق بيضتين تحت نهر فوق جبل فوق نفايات غنية بالبروتين: قبعة تطير أو تحمل تفاحة أو تنزل مطراً أو تخلع باروكة عن شجرة آثرت غيمة،... وماذا: قبرة تحترق فوق الرؤوس فجأة. (المعجزة الآتية من عند الرب. هللويا) إذن فلنلعب الموت (لا للموتى؟): نفايات تقسم فيها الأرزاق وطرق الخلاص والأبدية. إذا الموت فليتراجع: ويتحرك الموتى بعده أو قبله يدورون كساعات طويلة من الأجراس ولا يعلمون وإذا علموا ارتفعت احجياتهم في عيونهم توسلاً وعنفاً. ها هم وراؤك. تعدهم بأنفاسهم القاطعة، بمبارد أبصارهم حملة مشاعل تضيء مواربة ما في الحقائق الكبرى (النفايات تتكرر إلى الأبدية) وعندها يحجّون في جحيمهم ولهاثهم ومرضى أعمارهم في أحضانهم:

ثم لعبة: يستند الحجر إلى الحجر، الظل إلى الظل، البرتقال الفاسد إلى البرتقال الفاسد، الجنينات المبذورة في الهواء الموبوء: ميتات قد

من غير اثر يذكر

- بول شاوول - شاعر وناقد من لبنان

تثير ضحك الموت (أو على العكس) ليستلقوا على ظهورهم من شدة الهزل والقهقهات حديد مشاعرهم.

فلنلعب الموتى إذاً: صفعة واحدة تكفي لتدق الكواليس أجراسها السوداء ..

صفعة واحدة، وأيهًا ، ولا تكفي أو تكفي، من سُنن توليك دهشة ومرتبات، وتبز ما تحفظ خلفك النوافذ. كأن تفتح عينيك: للمرة الأولى، ويسبيك ما يدفع تحولاتك، وتدرجات تداعي أحوالك، حتى من مومساتك، وقديسيك، ولهافي، (وراءك) وقطع الفترات، وحتى تكشط سحنَ أمام سحن لتمتزج مخيلتك بما يعابثها، ويهارشها، فتكون أنت من الآخرين وما بعدهم، ومن المتداعية والسافطين، وعندها لا يكون لك حتى أن تتبين في نفسك شبحاً داخل شبح واسما فوق اسم ولقبا يدفنه لقب وشجرة تفصل في أنسابها: فلا قسمة عادلة في مسوخ تتآلف في أحشائك، ولا اقتسام بغير القطع، ونزف الجذور وتساقط القشور، إنها أسماؤك عجلى إلى ما يفوتك، ولا هويات مدموغة أو هويات سائحة بين الطقوس العابرة والمحن. ولا حتى غيابات غير ممسوحة بشطور الألم وتعذيب الذات وتخمين الغفلة وترسيم الفَوات.

...وعندها وفي هذه الانقطاعات الشتَّى كان له بيدين أرثى من عينيه، أن يُطرق كأنه فنجان قهوة قُلب على عقبه. وان يتنهنه، ويعيد النظر بترتيب الطاولة أمامه، وبوضع أصابعه وأفكاره وربباته. الكرسي أمامه: الكرسي وراؤه. وهكذا الطاولات. والنفضة وحمالة المفاتيح. وما هي أنسابها فعلا، وإليك، ومنك، وعلى تجرد من أمكنتها وأحجامها. وماذا تفعل هذه العوالم: والآثار: متاحف الفضاء: والرماد: الدمع: الخوف: المصائر الكامنة: جوف المنفضة (مثلاً) سطح الجدران (مثلاً): لكن هل من يصرخ بأصوات عديدة ولا تسمعه بأي إذن مهددة وإذا سمعته لا تعرفه أو حفته أو نهرته (سيان). وكيف لهاتين اليدين هن بالمقادير والأوزان وقانون الجاذبية والاختراق: إن تمسكا أي كائن أو غير كائن لكي تُفلتاه أو يُفلتهما ثم تأتي (من باب فقدان الأثر) أو لا تأتي ويأتي سواها (من باب المغفرة)، أو تتكلم فيتكلم سواك من دون أن تتكلم. إذاً ماذا: الاعتكاف في الأعواد والأوشام والمقادير ثم الخروج بلا أجندة ثم المجيء: ومن يجيء عندما يذهب الآخر (تنساه طويلاً من باب الندم) أو يذهب عندما يكون الفوات بلا مأثرة ولا ترْك ولا خواء يذكر...

لا معانٍ ولا أحجيات ولا حقائق: لكن يجتمع إلى نفسه (فجأة) ولا يلتئم أصلاً. تجمَّع إذا على نفسه: المثيل الآخر حوله ثم الآخر غير المثيل ثم حوله ثم عليه والأخر أيضا (يدري ولا يدري: تنفس الصعداء برهة. وربما كانت الطاولة (كشريك مجهول) مستمرة مثله في تنفس الصعداء. هو يرتجل ما يشاء من المثيل. وقد يرتجله مرات هذا الأخير. (بلا تبادل أو تواتر) وعليه وبدلاً من أن يقف تهيباً استمر في جلسته تهيباً، واستمرت الطاولة والكراسي والزجاج مثله ربما تهيباً. يغادر وهو مُقتعد، ويرجع وهو مبارح، يمد يده اليمنى فتسبقه اليسرى، وعندما تمشي قدمه اليمنى تتوقف اليسرى (صراع الأجناس ربما أو ذوات الموتى)،

من غير اثر يذكر

- بول شاوول – شاعر وناقد من لبنان

وهكذا يستمر في قعدته ثم لا تستمر معه الطاولات ولا الكراسي ولا أي شيء: وفي هذه اللحظة بالذات يتبدّد كل أمل باستعادة متروكاته. لكن لماذا عليه الأسف عندما يكون له أن يقسم ما فيه وما عليه وما حوله من دون أن يسمي أو يصف أو يرسم أو يمتلك أو يتجرد. هذا ما أقضّ عينيه، شريحة (ملتبسة منه)، قطعة مهملة ليصير كل ما يبددها أو لا يبددها قدراً لا حول له ولا قوة ولا محجّ ولا قهقرى.. إلى ذلك الجمع الكلبل والمتعب...

...أصخي جيداً إلى حركة التاريخ وتحولاته من طرق الأحذية. ثم كان عليه أن يفتح عينيه جيداً (هذا إذا قدر)، ويحاول ربط صمت الملابس وألوانها وموديلاتها وقماشها، ليعثر على علاقة بين الأقدام والملابس. لكنه عرف انه قد يقع في التكرار، وقد يفوته ما للروائح والأنوف من وشائج وما يفوح في الشارع من أعباق ملء الهواء ومن تداخل المارة بلا حساب: من البصاق إلى روث القطط والكلاب والعصافير على الأرصفة، إلى المازوت، والمانغا والعطور والأنفاس والأوبئة والتلوث لتجعل كلها من الهواء كتلة صلبة تنفذ حتى إلى الغرائز الطافحة: فالغريزة رائحة سابقة. (من يدري)، والغريزة لأن مضروب بالفاكهة أو بالعرف أو بالصمت أو حتى بالقتل. كوكتيل روائح وغرائز وأفكار وموتى وأحياء. احتفال قاسٍ بما تولّى أو لم يتَوَل. احتفال بآثار الأجسام وهي تقطع غياباتها الكثة وأثقالها وهشاشاتها ...

...وهكذا يرى (أو لا يرى) ما يراه المنامُ في النائم (وغزيراً) أو ما يتوجه المنذور في شقاء الجدران أمامه، عندما لا يجد من يغافله أو يراسله أو ينفيه بيد الرحمة. وهنا بدا له أن يكون من دون اعتراض جدي)، «إلى آخره» (في صفحة ما من صفحات متشابهة) عندما يقرر (على غير يقين أيضا) انه ليس إلى آخره بالصوت والشاشة والصورة، وان ما سبق ليس ضرورياً أن يمتّ بصلة إلى فوق أو إلى ما قبل (بلا قداسة متوسلة) ولا إلى حينه: ولهذا التخلف من المُتع المارقة ما يستحق اللعنة أو مجرد التجربة بشعور من يتفلت ولو لحظة لا يريدها أن تكون لا من آخره ولا إلى آخره ولا بين بين لا جدوى! باطل بغير الأباطيل. أو نسمة. أو قفزة في فراغ لا يصل. (تذكر وجهه الذي سقط قبل سنوات ولم يصل): الهاوية أيضا لا تصل. عندها، وبجهود واضحة بائسة كاد يدمع: لكن قبل أن يُقرِّر دمعة (أو اثنتين أو زهرة أو ورقة) أحس أن كثيراً من الدمع سال على الطاولات في المقهى وتحت الكراسي وفي المصابيح ومن اللحى والقمصان. لكن، وبقدرة مجهولة، جفت كلها فجأة بلا أثر. لكن في مثل هذه اللحظة لا يعرف لماذا حاول أن يتذكر لون عينيه: قرّب وجهه من الزجاج: العين اليمنى عسلية فاتحة واليسرى بلون الزئبق. هنا ينظر بلون عسلي وهنا بلون الزئبق (الرجراج). لكن ودَّ (من دون إصرار) لو أن عينيه بلون واحدة. مرة أحب أن تكون زرقاوين لأن هذا اللون الأزرق يشبه الأفكار الغامضة، (هو ينظر بالأفكار أحياناً كثيرة)، والأفكار البيضاء وأحياناً صوت الغيوم (صوت الغيوم يطلع من العينين). وودَّ

من غير اثر يذكر

- بول شاؤول - شاعر وناقد من لبنان

أحياناً أخرى أن تكون عيناه سوداوين (يا للرهبة!) لأنه قيل له أن لون العينين الأسود يشبه الأيام الفائتة (والتفاح الموضوع على الطاولة) وقيل له أن سواد العينين كأنْ تفتح النافذة وتبقيها مغلقة، لكن مع هذا عاد واقنع نفسه بأن لا مانع لديه من أن من قبول لون عينيه البني. وبدون تبرير شبه هذا اللون باليدين إذا أمسكتا يداً أخرى وافلتتاها. وقال ربما (متداركا)، قد يشبه البني اللاشيء. (وهذا رائع أن تشبه عيناك اللاشيء وتنظران باللاشيء... إلى اللاشيء) . ولهذا تمسك ولو مؤقتاً بهذا اللون، وكاد يحبه: فالعيون تشبه المدن والأرصفة والكسل وكل ما يخطر بالبال... العيون تشبه الأشياء التي لا تراها.

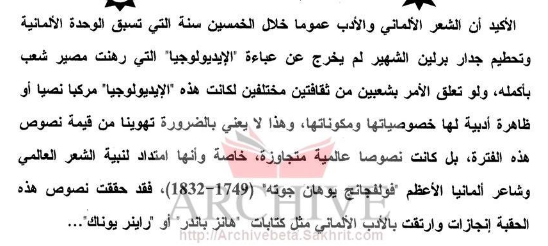
تماما كما يفوح الهواء برائحة القتل (خليط العشبة في الماء صباحاً) وبأقوى من الموتى (شميم قاسٍ في مثل هذه اللحظات الخصبة). حتى عندما تفاجئك السماء بمثل غياب (بلا عذر)، وحتى عندما تفاجئك غيوم، وليست غيوماً: أيام ذابلة تمر بلا قصد ولا غضب وتحمي اللمعان الجاف على الوجوه، وعلى أديم البحيرات الكبرى عديمة الجثث والجثامين ، تلقيها، بما يُشبع الأيدي والخناجر، إلى مكعبات النفايات (الغيوم كمثل نفايات خفَّتْ فضلاتها) وهنا عليك ألا تدهش بسموات واسعة (مكتظة) وبغيوم ليست غيوماً (أنفاس الموتى أعلى) وأنهر ليست أنهراً. غيوم تفيض من الأيدي تقص الأجساد والشجر بأبصار قاطعة. وهكذا يمكن في مثل هذه اللحظات أن تستجير. بما لا يستجيرك وعندها تغمض عينيك على صوتك وعلى يديك وعلى غُيومك وتقف هكذا صنو ما يقف خلف الموتى أو الحرائق، تقف كما يفوح الهواء برائحة الدم.

وعندها يكون للساحات أن تنهض بأجسام وجثامين تتهارش وتتناكح (في مثل هذه الملاحم الكبرى) بأنفاسها وفروجها وأشلائها، كأن تستعيد معاني الحياة النبيلة، وعندها يكون لأشباح وظلالها أن تنجب في مثل تلك العمال المفتونة بالأبد، أن تُنجب ما ينجبه الظلال من أبدان ومن أرحام مفضوضة بأختام وأوشام، معضوضة بذكرى الانتصارات المظفّرة، (القتل بلا نسب/ يقطع الأسماء من أسمالها)... متشابهة بلا ذكرى أو محفوظات.





نصوص ما بعد الوحدة الألمانية



الأكيد أن الشعر الألماني والأدب عموما خلال الخمسين سنة التي تسبق الوحدة الألمانية وتحطيم جدار برلين الشهير لم يخرج عن عباءة "الإيديولوجيا" التي رهنت مصير شعب بأكمله، ولو تعلق الأمر بشعبين من ثقافتين مختلفين لكانت هذه "الإيديولوجيا" مركبا نصيا أو ظاهرة أدبية لها خصوصياتها ومكوناتها، وهذا لا يعني بالضرورة تهوينا من قيمة نصوص هذه الفترة، بل كانت نصوصا عالمية متجاوزة، خاصة وأنها امتداد لنبية الشعر العالمي وشاعر ألمانيا الأعظم "فولفجانج يوهان جوته" (1749-1832)، فقد حققت نصوص هذه الحقبة إنجازات وارتقت بالأدب الألماني مثل كتابات "هانز باندر" أو "راينر يوناك"...

لكن المتتبع للمشهد الأدبي الألماني والشعري تحديدا، يجد رغبة ومتعة في تقصي نصوص مرحلة ما بعد توحيد الألمانيتين، هذه المرحلة التي يُفترض أنها حملت تحولا على صعيد المتن والفكرة وحتى اللغة، وهو ما يقف عليه متلقي هذه النصوص بلغاتها الأصلية ببساطة لأن الترجمة تبقى غير قادرة على استيعاب واحتماء المحمول النصي،وبالتالي فإن الغرض من تقديم هذه النصوص محاولة تقديم بعض الأسماء المشكلة للراهن الشعري الألماني، وإبراز خصوصيتها الكتابية وتحولاتها بشكل أو بآخر..



الشاعر : "راينر بوناك" Reiner Bonack

من مواليد1951، خريج المعهد العالي للآداب من لايبزغ. يكتب الشعر والمسرح، وهو من كبار ممثلي قصيدة "الهايكو" في ألمانيا. صدرت مجموعته الأولى عام1982 في برلين تحت عنوان "أمكنة". أمّا مجموعته الثانية "رأسٌ في الريح" فقد صدرت عام 1987 في برلين أيضاً. مجموعاته الثلاث الأخيرة بدءاً من العام 1995 التزمت شكل قصيدة "الهايكو" ذي الأصول اليابانية. وقد حملت هذه المجموعات العناوين التالية: "هدوء متوتر"، "الليالي الفضيّة" ثم "ثلج الكثبان".

"نواح.."

أنت أيها الجرّار الصدئ
الواقف على طرف حقلٍ بور
هناك خلف الكثيب
الملح يفترسُ موسعاً شقوق معدنك
بعد أن تقاعدت عن حراثة الأرض.
متى توقفت عن العطاس بعد انتهاء العمل
متى امّحى من عينيك الملتفتتين للخلف
ضياء أسراب النوارس
إنك تغرق ببطء في عالم النسيان
فالأولاد يمرّون بك مرور الكرام
بعد ظهر كل يوم في طريقهم إلى المرعى
ليطعموا الأحصنة
أما أنا فأكتب أبياتي هذه
وأنا جالس على كتفيك
أمارس فنّاً ما زال لا يطعم خبزاً
ولا يجوع إليه أحد...

"أنا أعرف فقط.."

إنّ الحقيقة
ليست حكاية خرافية
وأنّ لا شيء ينتهي بسلام
لا التاريخ
ولا حتى القصص الجيدة.
أنا أعرف فقط
أن الأموات
هم أموات فعلاً
وأنهم من مسافة آمنة

الشعر الألماني المعاصر....

يتكلمون الضروري

ولا أحد يسمعهم.

أنا أعرف فقط

أن لحظة تغوص متراجعة تعبة

في لحظة

يوم ثان

وعام جديد

ثم الحياة كلها تقريباً.

أنا أعرف فقط

أن كلمة

تمرق هاربة من ظلّي

— وهو حقيقة أحياناً —

بلا صدى...

قشّري تفاحة

عندما يرن جرس الهاتف

تكلمي بحيوية الشباب

لا تدعي الكبر يظهر في صوتك

وأنكري هذا البعد الذي ينمو

ثم ينمو

بين بابين جارين

قشري تفاحة

وانظري ليديك كيف تذبلان

ثم تذبلان...

ترجمة د.وحيد نادر

الشعر الألماني المعاصر....

الشاعرة: " سيمونيه فوسّ" Simone Voss

من مواليد1967 ، خريجة "كلية التربية جامعة "مجديبورج". تعمل معلمة ابتدائية. لها ثلاث مجموعات شعرية: الأولى صدرت عام 1998 بعنوان "الماطرة". الثانية بعنوان "مجسّات البحث عن الماء" عام 1999. أما المجموعة الثالثة فكانت بعنوان حديقة الماء والتي صدرت عام .2000 إلى جانب الشعر تمارس سيمونه فوس القصّة القصيرة.

"هسيس الورق الأصفر"

يصبحُ أحمر تحت يدي
إذ أبحث عليه في كلّ الأمكنة
عن بقايا أوراقه المحروقة
لكي أطبع عليها أختام بقايا خطّي
أرسل الريح
وأصفرُ مستنكرةً رسائلي المحمومة.
" الغريب الجميل"
ضحكتكَ التفاحيّة الحمراء
ما أطيبها
آكل، ثم أنسى أنّي آكل
حتى انفجر.
"صباح القمر الجديد"
تحت مونتو الفرو
وفي حديقة ثيابها الناضجة
تريدك أن لا تنسى
أن تنتظر في البيت وفي يديك القفل
"أنت القفل وإنّكَ أنت الحادّ"
تستطيعُ أن تمزّق ثوبها الصغير
نتفاً بيضاء كالثلج
أو حمراء كبتولات الورد الجوري.

ترجمة: د.وحيد نادر

الشاعر: "تورستن أولي" Torsten Olle

من مواليد 1965، يحمل الإجازة في التربية، وهو خريج معهد لايبزج للآداب أيضاً. يعمل الشاعر معلماً في إحدى المدارس الابتدائية في "مَجديبورج" ويرأس إلى جانب عمله اتحاد الكتاب منذ 1994. حصل الشاعر على جائزة جورج قيصر التشجيعية التي تقدمها حكومة مقاطعة ــ سكسونيا ــ أنهالت.

للشاعر ديوانان مطبوعان وديوان ثالث قيد الطباعة. الديوان الأول بعنوان "لعبة انقطعت" عام 1994، والديوان الثاني بعنوان "نصف قلب" عام 2000. إلى جانب الشعر يمارس الشاعر كتابة القصة والمقالة الأدبية والقصة الخرافية.

حصّة الرسم"

المعلم يَنظر من النافذة
يرسم التلاميذ حيوانات وأزهاراً
المعلم يتفرج عليهم
يستخدم التلاميذ ألواناً غير مناسبة
المعلم ينظر من النافذة
الحيوانات المرسومة تهرب عبر الجدران
وعلى الطرق تنبت الورود
المعلم يدخل
ويختار لنفسه فرشاة رسم
يمزج ألواناً بألوان ويرسم على اللوح
قلباً أحمر كالصدأ
ثم يقول: هكذا يبدو الكوكب
الذي قدمتُ منه.
لا شيء إطلاقاً
أنت رحلت وغبت عن الطاولة
وعن الفراش أيضاً
إنها المرّة الأولى

يرسم التلاميذ طرقاً وجدراناً
المعلم ينظر إلى الساعة
يستخدم التلاميذ فرشاة الرسم غير المناسبة
المعلم يخرج من القاعة ويشعل سيجارة

"المرّة الأولى"

مكانك ما زال
فارغاً
ما زال يوجد حجرٌ
واسمٌ
وأرقامٌ
لا شيء غير ذلك
تعيش حياتها الخاصة
في ذاكرتنا
"ما الذي أردتُ أن أقولــه لكِ؟!"

الشعر الألماني المعاصر....

حاوية القمامة التي تفيض بما فيها
والأحذية المرميةُ في غرفة الجلوس
والزجاجات الفارغة على عتبة النافذة
والطاولات غير النظيفة
كلّ ذلك يدلّ
على أنني ما زلت أدّخر بعض الوقت
لمراقبتك
وأنت تخرجين معطرةً من الحمام
للإنصات إليك
وأنت تصمتين...

الشاعرة: "ريناتِه ساتلر" Renate Sattler

من مواليد "مَجديبورج"1961. خريجة المعهد العالي للثقافة في دريسدن، عملت في مجال التربية وجمعيات دعم الشعوب المضطهدة وحماية ثقافاتها مثل ثقافة الهنود الحمر.
لها اهتمامات بالثقافة العربية والمثيولوجيا اليونانية.
تعمل الآن مديرة لإحدى المكتبات الخاصة التي تهتم بترويج الثقافات والآداب الأجنبية، من ضمنها العربية أيضاً.
اشتغلت على القصة القصيرة أيضا، والرواية.. لها ديوان شعري، والكثير من المساهمات في المجلات الألمانية خلال العشرين عاماً الماضية.

"صيف الهنود الحمر"

العنكبوت

جدتنا العجوز

تنسج على البلاد

عباءتها الفضية

في شبكتها أتمسك بالصيف

وأمنع الزرازير

من الهجرة باتجاه الجنوب

وبآخر شعاع شمس في غرفتي

أحاول منع الشتاء

من الدخول...

"هذه الليلة"

الهواء يرتجف تحت ثقل سرب الطائرات

فوق بيتي

ففي هذه الليلة سيقذفون شحناتهم المميتة.

ماء دجلة يعكس صورة دخان

يتجمع فوق المدينة.

حتى الحجر

لن ينام هذه الليلة

حتى الحجر...

"صبَّ لنا العَرَق"

قهوةٌ عربيّة، نعناعةٌ في السلطة

على شرفتك تحلم بدوالي العنب على

شواطئ فينيقيا

وتطلّ في الوقت نفسه

على كنيسةٍ تطبع صورة برجها في نهر

ليأخذها الماء معه.

تعال وصبّ لنا العرق!

القمرُ يختلس نظراته من نافذة زنزانتك

يضيء لك حيطان السجن

حين تكتب قصيدتك عليها

هذه الأبيات التي أحاول بعثها الآن

في لغتي.

أنا أسكب العَرَق هذه المرة...

نادر ترجمة: د.وحيد

الشاعر :"هولم ماير"Holm Meyer

من مواليد "كفيدلن بورج" 1962. يحمل إجازة في التربية من جامعة "مجديبورج".. بدأ كتابة الشعر في الثمانينات من القرن الماضي، والقصة القصيرة أيضا..

له مجموعة شعرية "في النهار" أصدرها عام 1997، إضافة إلى كتاباته الدورية في المجلات الألمانية المتخصصة..

" في النهار.."

-1

ينسكبُ الحليب في حجْر صخرة
وإذ أراه
أبدأ بحياكة أفكار حول الخبز
وتراودني آراء وآراء
ولكن غالباً
ما ينكسر الإبريق.

-2

وحين نظرت إلى ماء النهر
رأيت كيف اكتمل الجسر إلى دائرة
كل الأشياء تكمل نفسها
هكذا ببساطة

-3

حجرٌ يكسرُ المرآة
وتبقى الشقوق في الزجاج
والكدمات أيضاً

-4

قطرات المطر
في الليل على نافذتي
دموع
هكذا يهبط الضباب
كالصمت الذي خيّم مرةً
قبل رحيلك
مع الريح
تنمو زهرة الكرز
دائماً باتجاهكِ
ويذبل الليلك
لكنه ينمو من جديد
على صدرك
هكذا حضن الشمس
يبصقُ الحمم
غالباً ما ينقصك
الماء هناك...

ترجمة: د.وحيد نادر

دراسة تاريخ أدب قومي في ضوء الطريقة المقارنة

استيفان سوتر
عبد القادر بوزيدة

ماهي فائدة وضرورة تقديم أدب قومي بواسطة الطريقة المقارنة؟ يمكن أن يكون لهذا المسعى هدفان. الهدف الأول(...) هو تعريف الأدب القومي لأولئك الذين يجهلون أغلب مؤلفاته، والذين سيقتربون من هذا الأدب بسهولة أكبر إن هم رأوا الجوانب التي يتشابه فيها مع الآداب العالمية المختلفة وتلك التي يختلف فيها عنها، متى وكيف يبتعد عنها، وما اقتبسه من الآداب الأخرى، وكيف حول ما اقتبسه الخ.

ويكتسي مثل هذا العمل أهمية أخرى تُسهّل معرفة الأدب القومي معرفة أفضل، وكذلك الأدب العالمي. إن العمليّات التاريخية الأدبية، وتطور الأجناس والجماليات والأشكال الأدبية، والاتجاهات، والأساليب الخ.، التي تحدّد شكل الأعمال وطابعها، كل هذا يتحقق بصورة مختلفة في كل أدب من الآداب القومية المختلفة، لكن بطريقة تجعله منتسبا بصورة من الصّور للآداب الأخرى. إنّ كل أدب قومي يُشكل تنويعة فريدة من نوعها، لكنها ليست منفصلة عن الأدب العالمي. إننا لا نعرف معرفة كاملة الرومنتيكية إذا كنا لا نعرف سوى الرومنتيكية الإنجليزية أو الألمانية، وإذا كنا نجهل ما أنتجه هذا التيار عند البولونيين والتشيك والمجريين. إن رومانتيكيات أوروبا الشرقية قريبة من الرومنتيكية الألمانية والإنجليزية والفرنسية، ولكنها تُنجز، من بين الإمكانيات التي يتوفر عليها هذا التيّار، عنصرا لا نجده في الرومنتيكيات الغربية.

ونعثر كذلك في العديد من الآداب –كالأدب الروسي والاسكندنافي مثلا– على ظواهر لن نجد مثيلا لها في الآداب الغربية. لذا فإن المعرفة الحقيقية للأدب الغربي – أو العالمي– تتطلب ورشات عالمية، مثلما فعلت ذلك مؤخرا الرابطة الدولية للأدب المقارن. إن الأدب المقارن علم جدير بالرّعاية ليس فيما يخص تحليل الجزئيات، بل كذلك البحث في علاقات أوسع.

في إطار المشروع الكبير للرابطة الدولية للأدب المقارن –التاريخ المقارَن للآداب الأوروبية –انتهى مركز باريس– بودابست من إعداد مُجلد حـــول الظواهر الأكثر أهمية والأكثر تمييزا للشعر الأوروبي عند ملتقى القرنين الـ XVIII و الـ XIX. وقد وقع اختيارنا على مرحلة كانت الظاهرة المهيمنة فيها هي التحول، وظهور إحساس جديد بالحياة، ورؤية جديدة للعالم، سواء في أدب الشعوب التي تطورت فيها الرأسمالية أو الشعوب التي خرجت لتوّها من الإقطاعية. إنها مرحلة أزمة الكلاسيكية "الأركادية"، ونشأة الرومنتيكية التي ظهرت بطريقة خاصة ومتميزة في الشعر؛ ذلك أن شعر هذه المرحلة هو الذي يجسّد الطابع الفردي والذاتي، الانفعالي والتنبّي الذي كان، على العموم، غائبا في الأنواع الشعرية الكلاسيكية. لقد كان شعر هذه المرحلة يُعبّر عن رسالة ما كان يمكن لورثة "بوالو"، ولا حتى مرثيات منتصف القرن الثامن عشر الإنجليزية، ولا ذلك الأدب المسمّى "أدب ما قبل الرومنتيكية"، التعبير عنها.

إن دراسة شعر هذه المرحلة في مجموعة يسمح لنا أوّلا بتحصيل نتائج "تيبولوجية". إنّ عمليات تطور الشعر، والأشكال التي نمت تعرض أنماطا يمكن التعرف عليها بوضوح في مختلف الآداب. وإنّ الظواهر المتشابهة لتتكرر بصورة نموذجية أيضا، كما أنّ كل المرحلة مطبوعة بظاهرة انحلال الكلاسيكية. فأصبحنا نشهد رفضا واضحا للكلاسيكية ــ في حركة **"العاصفة والدفع"** والرومنتيكية الإنجليزية والألمانية **لنهاية القرن الــ**

دراسة تاريخ أدب قومي في ضوء الطريقة المقارنة

استيفان سوتر
عبد القادر بوزيدة

XVIII_ وكذلك، في الوقت نفسه، البحث عن تراث عتيق أكثر أصالة، كما في الكلاسيكية الألمانية، أو عند "أندري شينيي"، أو بعض شعراء أوروبا الوسطى الذين يولون اهتماما مجددا بالنماذج اللاتينية.

في هذه المرحلة، كانت الكلاسيكية والنزعة الشعورية والرومنتيكية تتعايش وتتداخل. فقد ظهرت الرومنتيكية والكلاسيكية معا عند الألمان، وأصبحت متوازية مع النزعة الشعورية، وتميزت بنوع من النزوع نحو الغنائية الشعبية عند الإنجليز، أمّا عند الإسبان فقد تركت الكلاسيكية مكانها في وقت مبكر _نوعا ما_ لشعر ذي طابع رومنتيكي.

وفي أغلب الآداب _ عند الفرنسيين والهولنديين والبولونيين والتشيك والرومانيين والسلاف الجنوبيين، إلخ._ اختلطت الكلاسيكية بالنزعة الشعورية والانفعالية، وكانت تهيئ هكذا لحلول رومنتيكية؛ أما عند الروس فكانت تهيئ الواقعية بعد مرحلة رومنتيكية قصيرة نسبيا. لكن توجد آداب أنتج تطوّرها تشكيلات مستقلة، أي مختلفة عن كلّ من الكلاسيكية والرومنتيكية: فنحن لا نستطيع تصنيف شعر "ايوالد" الدانماركي ولا "بلمان" السويدي ولا "كسونواي" أو "بيرزناي" المجريين في أيّ من الاتجاهات الكبرى الموجودة(...). كما أن "جوتة" و"هولدرلين" لا يمكن إلحاقهما بالكلاسيكية أو الرومنتيكية، رغم أنّ كليهما يرتبطان ببعض الروابط بهذا التيار أو ذاك. من المستحيل إذن بناء النظام المقارني لآداب هذه المرحلة على أساس مقولات كبريات التيارات الأدبية الكبرى وحدها.

إن عناصر الكلّ الأوروبي توجد بشكل منفصل في كل أدب على حده. فإذا أردنا وضع تاريخ أدب قومي باعتماد طريقة الأدب المقارن، وجب علينا اكتشاف نقاط التشابه الأوروبية مع ظواهر وسيرورات هذا الأدب القومي، وهو ما يسمح لنا أيضا بفهم أعمق للظواهر القومية الخاصة نفسها.

إن معاينة أدب قومي معاينة مقارنية يثير المشاكل النظرية نفسها التي تُعتَمد قاعدة لمعاينة أدب منطقة بأكملها. يمكن أن ننطلق إذن من المشهد التركيبي الذي يشمل ظواهر آداب المنطقة كلها لاستنتاج نتائج نظرية لتحليل أدب قومي تحليلا مقارنيا. وقد تكون إحدى تلك النتائج هي أن دراسة أدب قومي ما دراسة مقارنية يمكن أن تظهر على أنها دراسة للتأثيرات والاستقبالات؛ وكان يشتغل هكذا وفق روح النقد الفيلولوجي السائدة في القرن XIX والذي لا يُعد تأثيرا إلا ما يمكن البرهنة عليه بواسطة النصوص. هذا المفهوم لا يأخذ بعين الاعتبار خصوصية الإبداع الفني،الذي يكتشف الجديد أحيانا من غير معرفة خاصة بالنظرية؛ وهذا عن طريق صورة أو استعارة. لقد كان يمكن للرومنتيكيين البولونيين أو التشيك أو المجريين أن يبدعوا "دزيادي" و"ماج" أو "كوسونغور" و"توندي" (وهي عناوين الأعمال الكبرى التي أنتجتها الرومنتيكية في هذه الآداب دون معرفة النظريات الرومنتيكية).

لا شك أن النظرية الرومنتيكية تشارك أيضا بصفة غير مباشرة في إبداع هذه الأعمال؛ لكن "نيستوري"، بهذا الصدد، يمكن أن يكون أهم من "نوفاليس" -كما يُبيّن ذلك الشاعر الرومنتيكي المجري "فورسمارتي"؛ كما أن استقبال التيار الرومنتيكي الأوروبي يتم عند "ميكيويز" و"ماشا"

دراسة تاريخ أدب قومي في ضوء الطريقة المقارنة

استيفان سوتر
عبد القادر بوزيدة

من خلال أنماط هي أغلب الأحيان أقل أهمية من أعمال المستقبلين.

وقد يكون لسوء الفهم تأثير مُنتج في بعض الأحيان؛ وهو أمر يجب أن تأخذه دراسة الاستقبال بعين الاعتبار غالبا. ذاك هو حال "مدام دي ستال" مثلا التي قدمت لأوروبا، في كتابها "عن ألمانيا"، ليس الرومنتيكية الألمانية وإنما أدَبَ حركة "العاصفة والدفع"، وساهمت رغم ذلك بهذه الطريقة في نشأة الرومنتيكية الفرنسية ــ كما برهن على ذلك "ليليان فورست". فبوساطة "مدام دي ستال" لم يكن "جون بول" ولا "نوفاليس" ولا "واكنرودر" ولا "كلايس" أو "هولدرين" الذين ألهموا الرومنتيكية الفرنسيةــ بل "جوته" و"شيللر" و"بورجر" وتيار "العاصفة والدفع" عموما، الذي لا يمكن أن نطابق البتّة بينه وبين الرومنتيكية. وما يثير الانتباه أيضا هو أنّ رومنتيكيات أوروبا الوسطى قد تشكلت هي أيضا بتأثير من "العاصفة والدفع"، وقد كان لــ"بورجر" في هذا التشكل أثر أكبر من أكبر الشعراء الرومنتيكيين الألمان.

وقد يكون اكتشاف التشابهات والتوازيات بين الآداب أفيد من البرهنة اللغوية الدقيقة على الاستقبالات. فليست التأثيرات المباشرة بل الحالات المتشابهة للوعي الإنساني والاجتماعي هي التي تُنتج التقارب الحقيقي بين الظواهر الأدبية لمرحلة معينة. لقد كانت الرواية المجرية لمنتصف القرن الــXIX لا تزال تجهل كل شيء عن "الأرواح الشاغرة" لــ "غوغول"، ولكنها رغم ذلك قدمت شخصيات تشبه شخصيات "غوغول" لأن ظروف القصور الريفية المتداعية هي نفسها في روسيا والمجر. أما تصوير مجتمع شبيه بالمجتمع البلزاكي والستاندالي فقد كان أمرا مستحيلا في ظروف أوروبا الوسطى والشرقية. وقد كان التجديد الكبير الذي أحدثته الرواية الروسية في القرن الــXIX يتمثل بالضبط في كونها قدمت مجتمعا غير غربي بواسطة الأدوات التي صنعتها الآداب الغربية.

إن كل أدب يستوعب ويحوّل التأثيرات التي يحتاجها، وبالطريقة التي يحتاجها. ولهذا فإن "بودلير" أو "دستوفسكي"، من زاوية التطوّر الذي عرفته المجر، يمكن اعتبارهما أديبين من القرن الــXX، لأنه القرن الذي تم فيه إدراكهما. إن ناقلي التأثيرات (الوسطاء) يكتسبون أحيانا أهمية أكبر من منتجيها. إننا نكتشف التأثير الذي مارسه "فرانزكافكا" في آداب المملكة النمساوية ــ المجرية القديمة خلال عشرينيات القرن العشرين؛ لكن ما هو منبع الإلهام الآخر الذي سمح، في الأدب العالمي، باكتشاف "كافكا" من قِبل الوجوديين الفرنسيين؟ لقد ترجمت أعمال "هولدرلين" ترجمات رائعة سمحت للمجر أن تتعرف عليه خلال الحرب العالمية الثانيةــ ولكن الإجلال الكبير الذي حُظي به "هولدرلين" يبدأ من يوم أن أعاد اكتشافه "هايدغر" وتلامذته. إننا عندما نرسم مخطط التاريخ المقارن لأدب قومي ما، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار التباس الاستقبالات وكذلك عملية التحويل الحاصلة إثر استيعاب تأثير معين. لكن الظواهر المتوازية و"التيبولوجية" تستحق أن نوليها اهتماما أكبر، مثل التوازيات التي يمكن أن نقيمها بين "كولريدج" و"هولدرلين" والسويدي "بلمان" والمجري "بيرزيني". لم يكن هؤلاء الشعراء الأربعة يتعارفون، وكان فنهم وأشكال كتابتهم تختلف اختلافا جذريا، لكنهم كانوا متشابهين لكونهم عبّروا عن وعي إنساني جديد، وانفعالية

دراسة تاريخ أدب قومي في ضوء الطريقة المقارنة

استيفان سوتر
عبد القادر بوزيدة

ورؤيا تنبُّئية للعـــالم كما لم يستطع تحقيقه أحد قبلهم.

إذا ما باشرنا دراستنا مستعينين بالمبدأ "التيبولوجي"، فإنه يصبح من غير الممكن الاكتفاء بدائرة محدودة من الآداب، بل يجب السعي للإلمام إن أمكن بمنطقة ثقافية بأكملها(...).

فإذا لم نطلع مثلا على الشعر الأسباني ونحن نحلل الأدب المجري تحليلا مقارنا، سنجهل أن النبرة الانفعالية المميّزة للشعر الثوري المجري لمرحلة 1848 كانت سائدة بعدُ في الشعر الإسباني لمرحلة 1808، وأن شعر الحرب الأهلية الإسبانية كان يستبق أيضا أدب كلّ من "هاين" و"بيتوفي". وإن من يقصرون البحث في الرمزية على الشعر الغربي لن يكتشفوا العلاقة بين الرومنتيكية والرمزية في الأدب الروماني والأدب السلافي ـــالجنوبي، ولا التنويعات الرمزية التي حققها الرمزيون الروس والمجريون.

وسواء أقمنا بكتابة تاريخ للأدب القومي أو للأدب العالمي، فإن "التحقيب" لا يمكن تحقيقه إلا وفق المبدأ نفسه. والمقصود من المرحلة الأدبية هو عموما هيمنة بعض التيارات الكبرى؛ وهكذا نتحدث عن المرحلة الكلاسيكية والمرحلة الرومنتيكية والمرحلة الواقعية والمرحلة الرمزية الخ. لكن هذه المراحل لا تظهر متزامنة في الآداب المختلفة، بل هي ليست حتى متجانسة؛ ذلك أن الكلاسيكية والرومنتيكية وحتى الواقعية قد تكون أحيانا متعاصرة. وقد شككت النظرية الأدبية الحديثة، بحق، في واحديّة المراحل الأدبية، وحتى في تجانس التيارات الأدبية نفسها.

هناك تيارات أدبية نشعر بانتمائها لتيارات مختلفة وأنماط أسلوبية متعددة. هل يمكن أن نصنّف "جوته" ضمن الرومنتيكية وهو الذي رفضها، ورفضه الرومنتيكيون؟ لكن، في الوقت نفسه، هل يمكن أن ننكر تأثير أعمال "جوته" في الرومنتيكية؟ هل نعتبر "ستاندال" و"بلزاك" و"بوشكين" رومنتيكيين أم واقعيين؟ هل يمكن أن نعارض الرومنتيكية بالواقعية معارضة حادة صارمة ـــ أم هل يمكن محو أيّ حدود بينهما إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنّ الطريقة الفنية الرومنتيكية هي، تاريخيا، التي سرّعت عملية تطوير الطريقة الواقعية؟ إن التيارات الأدبية لا تتمايز ولا تتعارض بالحدة والوضوح اللذين يفترضهما تاريخ الأدب. لكن المرحلة الأدبية، رغم ذلك، حقيقية لا يمكن التشكيك فيها بأي حال من الأحوال حتى عندما نشكك في وضوح وصفاء المراحل أو التيارات الأدبية. إن الظواهر الأدبية تجد مكانها الحقيقي ضمن المراحل التاريخية، ضمن التاريخ العالمي، ذلك أن الأدباء هم أيضا عاشوا بشكل ملموس وبقوّة واقع عصرهم الاجتماعي.

يجب على المقارنة أن تأخذ بعين الاعتبار ـــ وليس في آخر المطاف ـــ الظواهر التي تتزامن في عصر معيّن في آداب عدّة، ولكن بربطها أيضا بظواهر لم تظهر بعدُ أم لم تعد حاضرة في تلك الآداب. إنّ ما يميّز العصر الرومنتيكي هو أن الرومنتيكية لم تظهر بعدُ في أدب على حين أنّها حاضرة في آداب أخرى، وتطبع الظواهر غير الرومنتيكية بميسم الرومنتيكية القريبة. إنّ النظرية التي تتحدث عن هيمنة "اتجاه أسلوبي" ما قد تصرف الانتباه أحيانا عن ظواهر استمرت إلى وقت متأخر أو أخرى ظهرت مبكرة. هذا، رغم أننا نلقى، خاصة في أوروبا الشرقية، تراكم الظواهر القديمة المتراكبة التي لم تندثر والمتعايشة في الوقت نفسه مع الظواهر الجديدة، وفي هذا المجموع، تتمخض العناصر العتيقة المتعاشقة مع

دراسة تاريخ أدب قومي في ضوء الطريقة المقارنة

استيفان سوتر
عبد القادر بوزيدة

العناصر الجديدة، تتمخض أحيانا عن أصالة فريدة تُميّز شعر هذه البلدان.

وإذا عاينا الأدب القومي أو الأدب العالمي ليس حسب مراحل تيّار أدبي، بل في إطار مرحلة تاريخية موضوعية، فإننا سنكتشف تداخلا وتشابكا معقدا للحركات والظواهر؛ ويمكن أن يكون هذا التشابك أكثر تمييزا للعصر من هذا الاتجاه أو ذاك الذي التقطناه وأبرزناه من ذلك التشابك. وإن الذين لا ينظرون، خلال فترة من القرن الــXVIII، إلاّ إلى "الروكوكو"، إنما يتركون جانبا التوتر بين ظواهر "الروكوكو" من ناحية والظواهر المغايرة له من ناحية أخرى، مع أن هذا التوتر هو بالذات ما يميّز المرحلة.

تحدثت في البداية عن التحليل المقارني للشعر الأوروبي عند ملتقى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذي أنجزته فرقة مركز باريس –بودابست– هذا التحليل قدّم نتائج مفيدة بالدرجة نفسها لفهم التاريخ الخاص لكلّ أدب من الآداب القومية التي كانت محلّ ذلك التحليل المقارني. وتبرهن هذه النتائج على أن التحليل المقارني يمكن أن يسمح بفهم الظواهر في كل أدب قومي على حدة فهما أعمق من الفهم الذي تسمح به الدراسة المعزولة لذلك الأدب القومي. فالخصوصيات القومية هي التي تكتسب ملامح أكثر وضوحا بفعل المقابلة بينها وبين آداب أخرى. إنّ الأدب القومي ليس مجرد ملحق تابع للأدب العالمي، ولكنه ليس أيضا تشكيلة معزولة لا علاقة لها بذلك الأدب العالمي(...) إن المعاينة المقارنية لأي أدب قومي يمكن أن تساعد على تطوير الطريقة المقارنة "التيبولوجية" التي تظهر على أنها مفيدة لعلمنا. أنها تثري التاريخية، ولكنها توفر، في لوقت نفسه قواعد صلبة للتحليل الجمالي.

الجملة الواضحة... مفتاح الفكرة القيمة

السياسات الثقافية الأوربية وأثرها في إفريقيا
مقارنة بين السياستين البريطانية والفرنسية

د. مليكة ساحلي

لفهم السياسات الثقافية الأوربية بصفة عامة: لا سيما البريطانية والفرنسية بصفة خاصة اتجاه الدول الإفريقية المستعمرة سابقا، ينبغي أن نعود إلى القرن التاسع عشر لنتفحص المواقف المختلفة بالنظر إلى استعمال الثقافة كأداة لنشر الهيمنة.

يكمن هدف هذه المداخلة في المقارنة بين مقاربتين ثقافيتين أوربيتين مختلفتين ألا وهما السياسة الثقافية البريطانية (التي لم تظهر إلا مؤخرا في الثلاثينات 1934) والسياسة الثقافية الفرنسية (علما بأن الفرنسيين هم المؤسسون الأوائل لمجال الدبلوماسية الثقافية). كما ستتناول هذه المقارنة، بالتحليل، الإرهاصات الأولى لأهم السياسات الثقافية الأوربية في قارة إفريقيا.

تجسد كل من بريطانيا وفرنسا حضارتين يحتاج العـالم إلى الاطـلاع عليهما والتعلم منهما. إلا أن مواقفهما تختلف اتجاه الثقافة الخاصة كأدلة للتأثير ونشر الهيمنة على الصعيد الدولي. في حين أسست فرنسا سياسة ثقافية قوية وفعالة معتمدة على انجازاتها في القرن التاسع عشر، كانت بريطانيا لا تزال بعيدة كل البعد عن هذا المجال بصفة رسمية إلى غاية الثلاثينات من القرن العشرين،[1] بالرغم من أنها دعمت باستمرار المدارس التبشيرية المسيحية في مستعمراتها. وفي الحقيقة، فإن عدم اكتراث بريطانيا باستعمال أو اعتماد الثقافة كأداة للهيمنة خلال القرن التاسع عشر، كان نتيجة عوامل متعددة قوامها الظروف التاريخية التي طورت وعمقت هذه العوامل في بريطانيا دون غيرها من دول العالم، كما يقول أحد المسؤولين البريطانيين Lord Lloyd وهو الذي كان مديرا للمركز الثقافي البريطاني (1937-1941):

تأثير ثقافتنا على العالم الخارجي انعكاس لشخصيتنا. كجنس لقد بقينا لفترة طويلة منعزلين. سابقا حظينا بالاحترام بفضل ثرائنا وقوتنا لذلك لم نبحث قط عن التفهم والتعاطف.[2]

توحي هذه الكلمات بأقدمية الحس النفعي وغياب كبير لعملية التنظير (théorisation) في المنظور الاجتماعي البريطاني.[3] بالفعل، إذا كنت نفعيا فستفضل تلقين درس بالأفعال بدلا من تقديمه عن طريق عرض نظري شفهي. وتحضرني هنا مقولة: الصورة بقيمة 1000 كلمة؛ وبالفعل، بقيمة أكبر من ذلك بكثير. بعبارة أخرى إذا كنت نفعيا، فقد قيدت نفسي لأريك طريقتي فأنا بطريقة غير مباشرة احترم طريقتـك وبالتالي أكسبك. وإذا كنت منظرا وأردت أن أبين مدى فعالية ونجاعة طريقتي في القيام بالأشياء فانا بطريقة غير مباشرة أتجاهل طريقتك ولا أعترف بهويتك و بالتالي أخسرك. إلا أن بعض هذه الأسطر تأخذنا بعيدا عن إيحاءات الأمثال لتكشف عن طريقة محسوبة تستعمل الظاهر للتمويه عن حقيقة غير مصرح بها لم تكن لتظهر إلا عن طريق ممارسات سجلت في مناسبات معينة. هذه المواقف المتصارعة، كان قد تناولها الكاتب المشهور Roland Barthes [4]، إذ بالفعل وجد البريطانيون ولفترة طويلة صعوبة "في نفخ مزمارهم بأنفسهم"، لكن الفكر العملي لديهم أبدى صلاحيته.

على عكس فرنسا التي بدت دائما واعية بالأهمية الكبرى للثقافة واعتبرت نشرها بصفة رسمية واجبا مقدسا تقريبا. بمعنى "messianisme français" بمعنى "مهمة

السياسات الثقافية الأوربية وأثرها في إفريقيا
مقارنة بين السياستين البريطانية والفرنسية

د. مليكة ساحلي

التحضير"[5] "civilizing mission" استعملت من طرف الفرنسيين أنفسهم لمدة طويلة. وأقطف هنا مقولة انجليزية تبين الموقف الفرنسي:

المزاج الفرنسي هو مزاج شعب شجع في المهد من طرف الوالدين لإعطاء أنفسهم قيمة كبيرة متأكدين أنه منذ عهد Pericles لم يوجد أي نوع من الحضارة مماثلة للتي وجدت خلال حكم لويس الرابع عشر، إذ نشرت الثقافة اللاتينية عبر العالم، بالنسبة لهم، في هذا الصدد، الافتخار والفلانتروبية منسجمين.[6]

كانت بريطانيا أقل شوفينية من ناحية الوطنية الثقافية إذ تركت مكونات الثقافة من لغـــة، وفن العمارة، والرياضيات، وفن البستنة، والزراعة وغير ذلك لأصحابها المؤهلين بحكم تخصصهم، ولم تملك العادة الثقافية التي تجعلها ترى تلك المكونات أداة تعبير عن الوطنية وبالتأكيد لم ترها أيضا كشيء ينبغي توصيله للآخرين.[7] في الحقيقة، كانت معظم مصالح بريطانيا في الدول الأجنبية اقتصادية وتجارية، ولم يكن فيها وجود للاعتبارات العقلانية النظرية والتطرف.[8]

أولت فرنسا العمل الثقافي أهمية منذ القدم وتبنت علانية مكانته المرموقة في سياستها الخارجية خلاف ما فعلت بريطانيا التي تعتبر جديدة العهد في هذا المجال مقارنة بفرنسا. فمثلا خلال فترة الاستعمار، قامت فرنسا بتجاهل اللغات الوطنية وتراث أنظمة التعليم لدى مستعمراتها حتى تجعل أجيالا كاملة تتكلم اللغة الفرنسية. في حين لم تحاول بريطانيا تحويل مستعمراتها إلى أمم انجليزية فيما يخص المنظمات السياسية والاجتماعية التي وجدت حين حضرت كقوة خارجية. لم تصر على تغيير العادات والتقاليد والمنشآت التي صادفت عن طريق القوة. إن اختلاف السياستين يتضح جليا في التحليل الآتي لحالة خاصة:

في مصر، بريطانيا لديها جيش، فرنسا لدي[ها] فكرة. بريطانيا لديها السلطة على التعليم، فرنس[ا] لديها فلسفة تعليمية واضحة. لأن الفرنسيين لديـ[هم] تلك الفلسفة المنظمة والبريطانيين لم يكن لديـ[هم] تبين بأن السيالة الفرنسية أكثر فعالية من السيف البريطاني.[9]

خلال الفترة الاستعمارية، كانت لبريطانيا وفرنسا توجهات مختلفة بالنسبة للسياسة المتبعة اتجاه الشعوب المستعمرة. اتبعت فرنسا "سياسة الإدماج" التي تنص على اختلاف الهوية من فرد إلى آخر.[10] وبالتالي منح السكان الأصليون المستعمرون المواطنة الفرنسية وحصلوا على الجنسية الفرنسية. في حين فضلت بريطانيا طريقة غير مباشرة نصت على عدم وجود أي هوية مشتركة بين ثقافات أوربا وثقافات المستعمرات. لذلك قامت بريطانيا بتسيير مستعمراتها عبر المنشآت التي وجدتها هناك معتبرة أنها الملائمة لهم.

إن التسيير البريطاني غير المباشر لمستعمراته يختلف كلية عن سياسة الإدماج الفرنسية. هذه الأخيرة أدت

بفرنسا إلى تطوير سياسة ثقافية واعية ومركزة على القضاء على الثقافة المحلية وتنمية نخبة متشبعة بالقيم السياسية والتعليمية مثل النخبة الفرنسية نفسها.[11] وقد اتبعت فرنسا سياسة محكمة لنشر لغتها عبر إنشاء مدارس مدعمة بأساتذة أكفاء جندوا بغرض نشر الأفكار السياسية والثقافية الفرنسية.

السياسات الثقافية الأوربية وأثرها في إفريقيا
مقارنة بين السياستين البريطانية والفرنسية

د. مليكة ساحلي

أما بريطانيا فلم تبد متحمسة لاستعمال الثقافة كأداة للتأثير والهيمنة. بحيث كان جانب كبير من التعليم الانجليزي من مهام المبشرين وليس من مهام الحكومة الانجليزية.[12] وكان الاستقلال الثقافي الظاهري في المستعمرات البريطانية في ذلك الوقت قد جعل السكان الأصليين يشعرون باستمرار سيطرتهم على أراضيهم مقللين أو حتى جاهلين الخطر الذي تمثله بريطانيا بغرض السيطرة على الجوانب السياسية والاقتصادية عن طريق رؤساء محليين استأمنوا من طرف شعوبهم لأن قيمهم الثقافية ونظرتهم للأمور بدت غير متغيرة وغير مريبة حتى تبعث القلق.

إن اختلاف الموقف البريطاني كجزء من سياسة ثقافية مختلفة يمكن تجسيده في حالة مصر في القرن التاسع عشر، حيث أبقوا النبلاء و كل من يحمل لقب الخديوي – إسماعيل، توفيق.... لأن ذلك يوحي بالاستقلال السياسي والاقتصادي لدى السكان الأصليين بالرغم من كونهم يعملون لحساب الحكومة البريطانية، ويصدرون قوانين أرادتها بريطانيا للمحافظة على مصالحها. والدليل على ذلك، هو تغيير البرلمان المصري من طرف القصر في كل مرة ترى بريطانيا ضرورة ذلك.[13] إلا أن السياسة البريطانية الاستعمارية مالت إلى خلق ظروف مكنت "الانجليز" من معايشة السكان الأصليين في جو ساده الأمن.[14] حيث الفصل بين الحاكم والمحكوم لم يعرقل، كما حدث في الهند مثلا، أين كان البريطانيون يعيشون بعيدا عن السكان الأصليين في مناطق مختلفة، يبعثون أبناءهم إلى مدارس مختلفة. وباختصار، كانت لديهم ظروف حياة بريطانية متوفرة، بعيدا عن أي صراع مع السكان الأصليين. وقد جعلتهم فلسفتهم الثقافية لا يختلطون مع السكان الأصليين، إلا أن الكنائس قامت بنشر اللغة الانجليزية عبر الإمبراطورية البريطانية.

وكان الهدف من وراء هذه السياسة المسالمة ظاهريا هو تسهيل الحوار وكذا الروابط التجارية والاقتصادية في المستعمرات. بحيث حاولت بريطانيا خلق نظام فعال وعملي موازي للذي وجد هناك. وقد حملت هذه المقاربة في طياتها خلق زعماء محليين للمحافظة على إطار منظم حسب التقليد والقوانين المحلية، تاركة الإدارة الاستعمارية حرة للتركيز على مسائل سياسية أكثر أهمية كالدفاع، والمالية، والشؤون الخارجية بصفة خاصة. وبهذا جعلت الأمم المستعمرة هادئة وغير واعية بالخطر الذي يمثله المستعمر.

إذ كان ذلك ممكنا باستغلال الزعماء المحليين الذين لديهم نفس التقاليد، واللغة وطريقة لباس شعوبهم، وهو الأمر الذي ساهم في نشر الثقة عوض الشك. زيادة على ذلك، كانت البرامج التعليمية في الطور الابتدائي تدرس باللغة المحلية (vernacular).[15]

بالفعل، فقد أبقي على تدريس اللغات المحلية في أطوار متقدمة لتحضير السكان لحياتهم العملية والتي في النهاية تخدم السياسة الاستعمارية البريطانية.[16] إلا أن بريطانيا حافظت على التوزيع الإقليمي للغات (أو اللهجات) ليس نتيجة للتسلح والتفهم بل لأن ذلك يخدم مصالحها الاستعمارية كجزء من سياسة فرق تسد. في نفس الوقت، نادت بإحياء الثقافات القديمة مثل دراسة الحضارة الفرعونية بصفة خاصة، والثقافات والحضارات التي سبقت، والثقافة الإسلامية بصفة عامة.[17] والهدف من وراء ذلك هو جعل المصريين، وبطريقة غير مباشرة، يبتعدون عن ماضيهم الإسلامي الذي وحدهم. وفي ذات الوقت،

السياسات الثقافية الأوربية وأثرها في إفريقيا
مقارنة بين السياستين البريطانية والفرنسية

د. مليكة ساحلي

قامت بريطانيا بعزل مختلف المناطق الإفريقية مثل كينيا، أوغندا، وتنزانيا عن الثقافة العربية التي تعايشت طويلا مع الثقافة الإفريقية.[18] محاولة إبعاد الطابع العربي عن مخزنهم الثقافي لان ذلك بإمكانه تسهيل الروابط السياسية مع البلدان العربية.[19]

في الحقيقة لا يمكننا أن نقول بأنه كانت لبريطانيا سياسة ثقافية خارجية تلقائية ونشطة لأنه لم يثبت أنها خصصت ميزانية ولا هيكلا حكوميا لهذه المهمة. إلا أن الحكومة البريطانية ساندت ودعمت ماديا

المجهودات الثقافية التي كانت تنشر التأثير الانجليزي. فمثلا ساندت المبشرين الذين بنوا منشآت، ومستشفيات، ومدارس عبر العالم (في الصين والهند وإفريقيا مثلا) وبصفة خاصة في العالم الإسلامي، أين كانت الثقافة الإسلامية تهدد الثقافة الغربية التي كان Albion يحاول ترسيخها في إفريقيا.[20] إن تأثير المبشرين على السكان الأصليين الذين تربصوا على أيديهم جعل هؤلاء يتبنون فكرة "تطوير وتحضير" شعوبهم، معتمدين على التعليم الانجليزي الذي لقنوا به.

بعد هذا كله نستطيع القول بان السياسة البريطانية أسست على قاعدة دفاعية ترمي إلى حماية المصالح البريطانية من كل موقف أو تصرف مفاجئ –العنف أو التحرش– من طرف السكان الأصليين على المديين القريب والبعيد، لذلك فضلت بريطانيا تفادي الطرق المباشرة.

بالمقابل نجد فرنسا قد تفانت في تطوير سياسة ثقافية فعالة على المدى البعيد، وعيا منها بأهمية الأمر. كما جاء في كلمات نابليون الأول:

أرغمت على غزو أوربا بالسيف، الذي سيأتي بعدي سيغزوها بالفكر لأن الفكر دائما أقوى من السيف.[21]

نتيجة لهذا الوعي المعلن، قام الحكام الفرنسيون باستعمال كل من الغزو الثقافي والقوة قدر المستطاع في توسعاتهم الامبريالية. ورغم استعمالهم للسيف، فإنهم لم يهملوا أهمية الغزو الثقافي نظرا للنتائج المضمونة التي يحققها هذا الأخير. بما أن هدف السياسة الاستعمارية الفرنسية كان الإدماج الثقافي والسياسي للشعوب المستعمرة، فقد كان الفرنسيون أكثر خشونة وعلانية في مجهوداتهم.[22] كما استثارت سياستهم بنابليون الثالث الذي أدرك، بعد هزيمته في حربه مع بروسيا، عواقب الأمور، إذ أصبح واعيا بأهمية العنصر الثقافي لنشر التأثير.[23] لذلك أصبح التعليم وسيلة في غاية الأهمية لتبليغ الثقافة وبالتالي التأثير.

بالفعل، فإن العلاقة بين الثقافة والتعليم جد وطيدة وفي غاية الأهمية كما صرح به علماء الاجتماع.[24] لأنه وعن طريق التعليم، كمسار كلي، نستطيع تبليغ الثقافة للأجيال الصاعدة. فحين أرادت فرنسا جعل مستعمراتها ترث الحضارة الفرنسية، سيطرت كلية على المنظومة التربوية. فبعدما دمرت المنظومات التربوية التقليدية الموجودة هناك، فرضت تعليما فرنسيا ذا مستويات وبرامج مماثلة لتلك الموجودة بفرنسا. إذ كانت تهدف هذه السياسة إلى تبليغ وتلقين المعرفة، والقدرات، والمعتقدات والعادات، والمفاهيم الفرنسية لتنتج أفارقة فرنسيين يخدمون المصالح الفرنسية بعد أن سلخوا من محيطهم المحلي وثقافتهم الأصلية التي منعت في البرامج المدرسية. وصنفت اللغات المحلية كلغات أجنبية،

كما كان حال اللغة العربية واللغات الإفريقية في المستعمرات الفرنسية في إفريقيا. زيادة على ذلك، فإن عملية التدريس في تلك المدارس لم تتطرق إلى إفريقيا وركزت على الحضارة والتاريخ والإنجاز الفرنسي. وأسوأ من ذلك، فإن الجغرافيا والتاريخ المحليين لم يدرسا أو قليلا جدا ما درسا قصد غسل عقول السكان الأصليين لإقناعهم بأنهم ينتمون إلى فرنسا. وبعبارة أخرى، فإن المنظومة التربوية الفرنسية ركزت على إقناع الأطفال بمبادئ المستعمر الفرنسي.(25)

في الجزائر مثلا وطبقا للمادة 1883، وسعت فرنسا مبادئ التمدرس الجديد الذي ظهر في فرنسا – والذي اقترن باسم Jules Ferry "اللائكية، والمجانية، وإجبارية التعليم".(26) أضف إلى ذلك، المرسوم 1892 الذي منع المدارس القرآنية من قبول الأطفال خلال ساعات الدراسة. وأكثر من ذلك، فقد ألزمت المدارس القرآنية بالحصول على تسريح رسمي في حالة ما أرادت استقبال أطفال قبل أو بعد ساعات الدراسة.(27) وقد ق-+ص الحجم الساعي لتعليم اللغة العربية في المدارس الفرنسية العامة رسميا إلى ساعتين ونصف في الأسبوع وفي أغلب الأحيان، كان مستوى تنظيم تلك العملية جد سيئ.(28) وبعبارة أخرى، كانت العربية تدرس كلغة أجنبية. كان هدف هذه المنظومة المدرسية الجديدة هو القضاء الكلي على اللغة العربية والديانة الإسلامية. إذ أن أهم أداة استعملتها الإيديولوجية الاستعمارية لإنجاح ترسيخ التراث الثقافي الفرنسي هي غـــزو العقول، وبعبارة أخرى، عبر "الفكر" الذي أشار إليه نابليون الأول قديما، كما أشرنا إليه آنفا.

على عكس بريطاني+ التي لم تجعل من الأفارقة إنجليزا لسبب بسيط، كان البريطانيون

أكثر عقلانية لعدم تصديقهم وهما مثل ذلك أن تدرس للشعوب المستعمرة قيم الديمقراطية وحقوق الإنسان وتنتظر منهم أن لا يطالبوا باستقلالهم. وقد ترك التعليم البريطاني في المستعمرات – كما أشرت إليه سابقا – في بداية القرن العشرين للمبشرين الذين كان من أهم أهدافهم، تمسيح تلك الشعوب ولكنهم لم يهملوا التركيز على القيم البريطانية مثل الانضباط والمثابرة، وهو الشيء الذي يضاعف الإنتاج والاستغلال والصادرات البريطانية كقوة مستعمرة.

مثلا في شمال نيجيريا، فبعد إنهاء غزوها، قررت بريطانيا بأن أهم تعليم، هذه المنطقة بحاجة إليه بصفة استعجالية، هو تكوين الأفراد الأذكياء للعمل في مكاتب حكومية لتعويض العمال الذين حضروا من مستعمرات أخرى أين كانت المدارس موجودة.(29) أكثر أهمية من ذلك، فإن أبناء الزعماء الأفارقة تلقوا التعليم الابتدائي دون فرض الأفكار الأوربية بخصوص اللباس والعادات التي تتلاءم مع محيط هؤلاء.(30) في الوقت ذاته، كان عامة الناس متمدرسين في مراكز التكوين المهني. كما تشير مقولة لمستعمرين بريطانيين:

إننا نغير أمة من اللصوص والنشالين إلى أمة من رجال أمناء ومستهلكين للبضائع البريطانية في الوقت ذاته.(31)

إن هذا الخطاب ينطبق على الفترة الاستعمارية في القرن العشرين.

في الحقيقة وعكس فرنسا، فإن السياسة الثقافية البريطانية لم تقض على الثقافة المحلية لمستعمراتها، وحافظت على "الزعامة" لتعتمد

السياسات الثقافية الأوروبية وأثرها في إفريقيا
مقارنة بين السياستين البريطانية والفرنسية

د. مليكة ساحلي

عليها بشكل كبير لتصل إلى أهدافها الاستعمارية. كما استعملت التعليم لتحضر مستهلكي الإنتاج البريطاني، إذ تم تكييف المخصص لعامة الناس مع الإمكانيات الزراعية والصناعية المتوفرة، وبذلك يمكن ضمان اعتمادهم على الصناعة البريطانية حتى على الأمد البعيد.

على عكس فرنسا التي كانت أكثر اهتماما بتفصيل تعليم يلغي الحالة الإفريقية في غرب إفريقيا مثلا، رغم أن الإدماج كسياسة

−+−+/ضصث++ لم يتابع.[32] إلا أنه طبق واتبع على الصعيد الثقافي في المدارس عبر البرامج التعليمية. وأكثر من ذلك، فإنه لوحظ تمييز معتبر بين النخبة والعامة في السياسة التعليمية الفرنسية. في حين تلقت النخبة تعليما فرنسيا كاملا، لم يسمح للعامة إلا بالتعليم الابتدائي الذي كان يركز على تعليم اللغة الفرنسية. إذ فرض المسؤولون الفرنسيون، في البداية، على الزعماء وكل من يتعلمون معهم في حياتهم اليومية تكلم الفرنسية".[33]

على عكس المسؤولين البريطانيين الذين أبدوا استعدادا للتكلم مع الزعماء إما عبر مترجم أو مباشرة بلغة هؤلاء التي بذل بعضهم جهدا لتعلمها.[34] أكثر من ذلك، في حين سمح البريطانيون باستعمال اللهجة المحلية في السنتين الأوليين في المدارس الابتدائية، فقد فرض الفرنسيون التعليم بالفرنسية منذ أول يوم التحق الأطفال بالمدارس.

لقد اعتمدت السياسة الاستعمارية الفرنسية على الغزو الثقافي على بناء هياكل ثقافية محاولة اقتلاع ثقافة مستعمراتها لغرس ثقافة جديدة بكاملها مستثمرة بذلك على المدى البعيد.[35] لذلك يذكر بأن الفرنسيين اتبعوا سياسة تحمل في طياتها كلا من التسيير المباشر والإدماج الثقافي.

اتبع The Quai d'Orsay برنامج الترويج الثقافي في الخارج بإنشاء "مراكز الخدمات الفرنسية" في القرن التاسع عشر. بحيث نشطت هذه الخدمة عبر "التحالف الفرنسي" (وهي منظمة أنشئت عام 1880) والمدارس التبشيرية الفرنسية التي نشرت عبر العالم.[36]

في الحقيقة، احتقر الفرنسيون الأفارقة لدرجة اعتبارهم همجيين، ودوما في حروب مع بعضهم البعض، ومنعدمي التاريخ والحضارة الراقية.[37] لذلك حق تحضيرهم وجعلهم فرنسيين. هذا يعني الاعتراف بهم كبشر ورفضهم لثقافتهم الأصلية ولغتهم التي حكم عليها بالإعدام. ونجد نتائج هذه السياسة جاليا في كثير من البلدان الإفريقية، أين أصبحت اللغة الفرنسية اللغة الرسمية بعد الاستقلال. والسنغال أحسن مثل لأنه أكثر البلدان تأثرا باحتكاكه بفرنسا[38] لذلك يستحق التطرق إليه.

كانت السياسة الثقافية الفرنسية اتجاه السنغال خلال الفترة الاستعمارية قائمة على الإيمان القوي بالمساواة بين الناس، وفي نفس الوقت، بقبول رفعة الأوروبيين والحضارة الفرنسية بصفة خاصة.[39] إذ اعتبر السنغاليون، كباقي الأفارقة والشعوب المستعمرة، همجيين محضوضين لاحتكاكهم بالفرنسيين الذين كان من واجبهم تحويلهم إلى فرنسيين.[40] في سنة 1792، أقرت فرنسا بأن "كل الرجال، بدون تمييز للون الماكثين في المستعمرات الفرنسية، هم مواطنون فرنسيون يتمتعون بكل الحقوق التي أقرها الدستور".[41] وفي سنة 1833، أقر أمر ملكي بأن كل شخص ولد حرا أو حصل قانونيا على حريته يتمتع في

السياسات الثقافية الأوربية وأثرها في إفريقيا
مقارنة بين السياستين البريطانية والفرنسية

د. مليكة ساحلي

المستعمرات الفرنسية بــ: (1) حقوق مدنية؛ حقوق سياسية تحت شروط يحددها القانون.[42] وكنتيجة لهذين القانونين، منح في السنغال، مثلا، 12000 إفريقي أميون إلى أقصى حد الحقوق الكاملة للمواطنين الفرنسيين. ومن بين هؤلاء، فوج يتكون من أقل من 1000 مسحوا من طرف أسيادهم إما فرنسيون، مولدون، أو أفارقة مسيحيون.[43] إن عملية التمسيح لا سيما تلك الخاصة بالأميين جعلتهم لا محالة نوعا نموذجيا من المواطنين الفرنسيين، وقد أثمرت تلك العملية لكونها دعمت بتعليم فرنسي اقتلع الثقافة المحلية واعتمد برامج بعيدة كل البعد عن المحيط الأصلي لهؤلاء. بالفعل، كما اشرنا سابقا، فقد اقتلعت الثقافة الإفريقية من جذورها بعنف لتعوض بالمبادئ وطريقة التفكير الفرنسية، وهو الأمر الذي نحت التبعية الثقافية وعبرها التبعية السياسية والاقتصادية لفرنسا على المدى البعيد.

إذ نستطيع أن نستشهد أثر هذه السياسة الثقافية الفرنسية العنيفة، مثلا، بالمقاربة السنغالية اتجاه اللغة الفرنسية بعد الاستقلال. بحيث بقيت اللغة الفرنسية في هذا البلد لغة رسمية، في حين منعت اللغات الإفريقية من البرامج التعليمية. وفي الحقيقة، لم يظهر السياسيون ميلا لنشر اللغات الإفريقية حين استقل السنغال في 1960. على عكس ذلك، كرس البند الأول من الدستور السنغالي المكانة المميزة للغة الفرنسية.[44] إذ يدل هذا التصرف على قوة تأثير الثقافة الفرنسية إلى مدى جعل هؤلاء يتصرفون مثل الفرنسيين إلى حد رسخ تبعية بلادهم لفرنسا. ورغم مغادرة فرنسا السنغال، فقد بقيت مصالحها محفوظة من طرف الدستور.

في الأخير، نستطيع أن نقول بينما كان لفرنسا أثر كبير على المجال الثقافي في مستعمراتها

والذي، على الأمد البعيد، حافظ على مصالحها الثقافية، والسياسية والاقتصادية كنتيجة لسياسة الإدماج التي اتبعها. كان تأثير بريطانيا أقوى على المنظورين الاجتماعي والسياسي، وقد صممت الهياكل كنتيجة للسياسة الاستعمارية النفعية التي كانت ترمي إلى تحضير مستعمراتها للاستقلال بحكم بريطاني النوع. وفي الحقيقة، حافظت هذه السياسة بعض الشيء على الامتيازات البريطانية: أي المصالح السياسية والاقتصادية في تلك المستعمرات، إذ حين استقلت هذه الأخيرة، فضلت أغلبها الالتحاق بالكومنولث. واستمرت بريطانيا، عبر هذا الأخير، في التأثير على نفوذها، وحماية مصالحها السياسية والاقتصادية بعد الحرب العالمية الثانية.

إن البراغماتية البريطانية، في هذا الصدد، لم تدفع رعايا الإمبراطورية البريطانية من الانسلاخ من جذورهم الثقافية والسياسية بخلاف ما حدث في المستعمرات الإمبراطورية الفرنسية. وذلك راجع إلى انتهاج بريطانيا لسياسة استعمارية غير مباشرة. بالرغم من ذلك فإن هذه الطريقة الغير مباشرة والتي تبطن أهدافها الحقيقية خصوصا في المجال الثقافي، تمثل الإرهاصات الأولية لسياسة ثقافية براغماتية مثمرة على المدى البعيد مكنتها من إرساء قواعد متينة أقامت عليها سياسة ثقافية ناجحة ساعدت بريطانيا على المحافظة على مكانة دولية مرموقة رغم الانهيار الاقتصادي الرهيب الذي عرفته وفقدانها لإمبراطوريتها التي جمعت بعد ذلك في إطار جديد ألا وهو الكومنولث.

هوامش ومراجع:

[1] J. Mitchell, International Cultural Relations, (London, Allen & Unwin, 1986), p. 35.

[2] Ph. M. Taylor, The Projection of Britain : British Overseas Publicity and Propaganda 1919-1939, (Great Britain, Cambridge University Press, 1981), pps. 177-178.

[3] S. During, The Cultural Studies Reader, (London and New York, Routledge, 1993), p.361.

[4] Ibid, p. 360.

[5] A. Salon, L'Action Culturelle de la France dans le Monde, (Paris, Fernand Wathan, 1983), p.3.

[6] F. Donaldson, The British Council: The First Fifty Years 1934-1984, (London, Jonathan Cape, 1984), p.2.

[7] J. Mitchell, op. cit, p. 35.

[8] Ibid.

[9] A. Parson, 'Vultures and Philistines: British Attitude to Culture and Cultural Diplomacy', (London, British Council, 1984), p.8.

[10] M. Crowder, West Africa under Colonial Rule, (Evanstan, North-Western University Press, 1968), p.166.

[11] R. O'Neil and J. R. Vincent, The West and the Third World, Essays in Honour of J. D. B. Miller, (London, Macmillan Academic and Professional LTD, 1990), p.69.

[12] J. Mitchell, op. cit.

[13] B. Porter, The Lion's Share: A Short History of British Imperialism 1850-1970, (London and New York, Longman, 1975), p. 91.

[14] Ibid, p. 213.

[15] M. Crowder, op. cit, p. 380.

[16] P. Guillaume, Le Monde Colonial, XIX^{e} – XX^{e} Siècles, (Paris, Armand Colin, 1974), pps.168-169.

[17] A. El Djoundi, El Alàm El Islami, (Lebanon, Maison du livre, 1979), p. 154.

[18] Ibid.

[19] For instance, the people of East Africa – Kenya, Uganda, Tanzania… – were led to shift from using the Arabic script when writing Swahili to using Latin script. Ibid.

[20] B. Porter, op. cit, p. 25.

[21] P. H. Coombs, The Fourth Dimension of Foreign Policy : Educational and Cultural Affairs, (New York : Harper and Row, 1964), p.79.

[22] M. Crowder, Senegal: Study in French Assimilation Policy, (London, Institute of Race Relations, 1962),p.1.

[23] P. H. Coombs, op. cit, p. 79.

[24] J. C. Forquin, Ecole et Culture: Le Point de Vue des Sociologues Britanniques, (Bruxelles: De Boeck-Wesmael S. a, 1989), p.8.

[25] M. Crowder, op. cit, 1968, p. 378.

[26] O. Carlier, F. Colonna, A. Djeghloul and M.El Korso, Lettrés, Intellectuels et Militants en Algérie 1888-1950, (Alger, Office des Publications Universitaires : 04-88), p. 6.

[27] Ibid.

[28] Ibid.

[29] M. Crowder, op. cit, 1968, p. 378.

[30] Ibid.

[31] K. E. Knorr, British Colonial Theories 1570-1850, (USA, Frank Cass & CO, 1963), p. 369.

(32) '[because in a general sense, assimilation] was a conception which was little appreciated [by the natives]. Citizenship was not widely sought even among those whose education entitled them to it. It involved too complete a break with indigenous society and its institutions'. A. J. R. Groom and P. Taylor, The Commonwealth in the 1980s, (London, Macmillan Press, 1984), p.167.

(33) M. Crowder, op. cit, 1968, p. 380.

(34) Ibid.

(35) F. Colonna, Instituteurs Algériens 1883-1939, (Alger, Office des Publications Universitaires, 1983), p.139. O. Carlier, F. Colonna, A. Djeghloul and M. El Korso, op. cit, p.6.

(36) Ph. M. Taylor, op. cit, p. 126.

(37) Ibid, p. 2.

(38) Ibid, p. 5.

(39) Ibid, p. 1.

(40) Ibid, p. 2.

(41) Ibid, p. 10.

(42) Ibid.

(43) Ibid.

(44) P. Dumont, Le Français et les Langues Africaines au Sénégal, (Paris, Karthala, 1983), p.23.

عنكبوت بحجم الكلام
الانتفاضة في عيدها الآخر.....الجاحظية

جرجيس الأبيض -الجزائر-

تتزين للغرق القادم الأرض
أم تتهيأ للعرس...
عرس الجراح الجميلة والذكريات الخجولة؟؟
يا سيدي الأرض تفهمني
تفهم الغيث من قطرةٍ
تفهم النار من فكرة الماء حتى؟؟
ولكنها
تتزين للخنجر الذهبي وللغرق المرمريِّ
عروسٌ خرافية للقضاء
يزينها عاشق؟؟
هل تصدق أنَّ عروسا يزيِّنها عاشقٌ؟؟
هل تصدق: أن العروبة لا تفهم الحب إلا فراقا
وتيها بصحراء قاتلةٍ... وجنونا...
وأن الحياة مرادفة الموت في عرفها
هل تصدق؟؟
إني أراني وساعة رمل اليقين تكاشفني
ليس يخفى من السر شيء سواك
فماذا تريد إذن؟؟
لعبة اللغز؟؟

فُرنا
لخبّازة اللغز؟؟.
كون سنابلَ؟؟ يا سيدي
كم قناعا نزعت عن الوجه؟؟
هل كان وجهك غير قناع؟؟؟
رجعتَ من الغرق اللؤلؤي جميلا؟؟
رجعتَ.. سمعتك تشهق نشوان من فضة
الاحتضار
سمعتُ مزامير موتك تنشد من ذهَبِ الملح؟؟
غرغرة كالزمرد
أغلقتَ بابك كي تدخل البحرَ..
إني أراني وساعة رمل اليقين تكاشفني
رملها يتدفق كيف يشاء
ويصعد أنَّى يشاء إلى فوق
في لمحة يلبس الأمس حاضرنا
ليس يخفى من السر شيء؟
وحتى الزمان استدار
تربع ثم تثلّث ثم انثنى
وتوحد صار الزمان مرايا؟؟

عنكبوت بحجم الكلام

الانتفاضة في عيدها الآخر.....الجاحظية

جرجيس الأبيض –الجزائر-

نعم

ليس يخفى من السر شيء

فإن شئت كنت نبيا لأرضك؟؟

كن هَو

فإن الجراح ملائكة الوحي

إن الزمان المسافر في حبة الرمل

ماضٍ وحاضرَ مستقبلٍ...

موجة للنبوءة تهرب من شاطئ الغيب؟؟

إن المكان غريق وأنت غلاصمه أو فقاقيعه

كن كما شئت..... إنيٌ أومن

أن البحار تموت

وتبقى الرمال..

تموت البحار العظيمة غرقى بحبات رمل صغيرة

إسأل صحاريك

كم من بحار بها غرقت؟؟

قم بنا لنصادق حبات رمل؟؟؟

ستفهم مثلي بأن الطريق حقول ستبذرها خطواتٌ

ستفهم أن السماء: سماءان:

واحدة من حديد

وأخرى صهيل حصان؟؟

ستفهم أن السماء انعكاس لظنك في الجوً

فارسمُ سماء ك كيف تشاء

ستفهم: أن الحدائق ليست سوى حسن ظن

الطبيعة فينا

وأن بعينيك سوق بكاء...

سأبتاع رطلا من الدمع للحاجة اليوم..

أبتاع عينين أيضا فإن الطريق طويل إليّ..

أنا لا أحن إلى أي شيء كما قد أحن إليّ..

أنا كل شيء إذا ما عشقت؟؟

من الفوق أصعد نحو التراب نزولا إلى الفوق؟؟

جئتك؟

والأهل لم يبرحوا غرفا في السماء

كأن السماء فنادق

والأرض كوكب أرصفة...

–المخيم يبقى المخيمَ–

حتى وإن كان

فوق السحاب

فما كل فوق علوٌ

كذلك تسكن تلك السماء النبيّة في نفق تحت
قريتنا
تفلح الأرض كل صباح وترجع مشتاقة في
المساء؟؟
لتحلم بالأرض والعشب والطيبين
أرى عالما
بشرا يتدلون
أرجلهم فوق والرأس تحت
أرى ناطحات التراب؟؟
سيمشي على رأسه القلب
لا... لن يخاف السقوط من الآن قلبٌ
فلا الجاذبية تجذب نحو التراب
ولا نرجسية عنق الغمامة
..حتى الدوار صديق
فيا للسقوط المحرّم
يالتزّان الدوار
ويالمعارج تلك السماوات
إن السقوط بجبك
ألف حرام

ففي الجب مدرسة الأنبياء
وفي الجب أرضك ملقية منذ ستين عاما؟؟
وسيارة الأرض
في الجب
طيّارةٌ؟؟؟؟؟؟
وزليخة
إخوة يوسف في الجب أيضا ومصرَ
ويعقوب والذئب في الجب
والجب في الجب
فاسقط إذا شئت فوقا ولكن إلى التحت لا...
السقوط محرم
سرُ في رصيف السماء وحلق إلى قمر في
الجنوب
إلى قمر في الشمال
وعرّج؟؟ ولامس إذا شئت شَعر السماء
ووجه السماء
وتين السماء وخُضرة زيتونها
طرُ كما شئت لكنُ لمصلحة الأرض
إحذر ملامسة الأرض فالأرض جبٌ هنا.....

عنكبوت بحجم الكلام

الانتفاضة في عيدها الآخر.....الجاحظية

جرجيس الأبيض -الجزائر-

إن أوهن بيت لبيتٌ لنا في السماء بلا عمد

نسجته لنا عنكبوت بحجم الكلام...

.....تقول بأن التراب قريبٌ

ولكنني لست آنس إلاك يا خازن الطين في

جبروت الكلام

ولست ألامس إلا قميص معارج أعمى؟؟

وغير زرابيٌ مبثوثة ونمارق مصفوفة

وكلام على هيئة الطير

خضرٌ وصفرٌ.

فيا قفصا من الروح قضبانه

كم من الطير...؟؟

كم سرب طير أطيّره كي تصير المرايا مرايا؟؟؟

تطلب هذه الكتب من الجاحظية

عبد الرحمان زناقي

لحظة أسمر

قصة

مواطنة ....بلا استئذان

ابن يوسف

أن تكتب عن كتاب مرّت عليه سنوات، من أجل التعريف به أو التنويه به، لا يكون ذلك إلاّ في الجزائر، لأن العالم الناضج يناقش الكتاب فور صدوره والحكم عليه إمّا بجدية الطرح والجديد أو بتكرير ما قيل.

والحق يقال إن بعض الجرائد عندنا، تشير أحيانا إلى صدور بعض الكتب لكن من باب الإشهار فقط رغم حسنة الجريدة في ذلك وهو يحسب لها، لكن أمنيتي هي أن تخصّص بعض الجرائد مساحة لصدور كتاب وتسند مناقشته لباحث نزيه، ليقول ماهو الجديد فيه، لأن القارئ في حاجة – في هذا الزمن القحط – إلى توجيه شراء الكتاب، كي لا يخسر هذا القارئ مرّتين: دراهم، ووقتا، والكتاب الذي أنوي الحديث عنه، هو بعنوان: "مواطنة... بلا استئذان" الذي شدّني إلى مضمونه شدّا رغم أنّني تابعت بعض مقالاته في الصّحف الوطنية، والكتاب لصاحبه: ناصر جابي، الجامعي الصّحفي.

قد أدّعي أن كثيرا من الجامعيين يكتبون، لكن لا أدّعي عندما أقول إنّ منهم أقلاما كبيرة في الجزائر ولو أتيح لكثيرين منهم ما يتاح لنظائرهم في العالم ماديا ومعنويا، لأصبحوا يشترون مثلما يشترى اللاعبون في كرة القدم.

1– ما دفعني إلى قراءة هذا الكتاب الناصري، وأقصد ناصر جابي، هو المقدّمة الشّجاعة التي أعلن فيها أنّه اختار أن يمارس مواطنته كأستاذ جامعي ولو تطلب ذلك "أن يواجه الكل إذا لزم الأمر" ولم يتوان أن رمى رفيقه الجامعي الذي لا يمارس مواطنته عن طريق الكتابة. فهو محق ولكن ليس كل الحق، لأن ظروف الجزائر صعبة في وجه عامّة الناس، لكنها قاتلة للباحث الجامعي الذي همّ أن يكتب بل كتب ومزّق ما كتب وهناك من قضى كمدا وهناك من انزوى يتحرّق، بعيدا عن القارئ القاتل كما أسمته أحلام مستغانمي والقارئ – المعدّة كما أسماه جابي.

2– ما شدّني، هو مضمونه الجزائري100٪، إذ تراه متابعا باستمرار لما يحدث من ظواهر اجتماعية عدّة، من انتخابات وما يسايرها ومن الحركة العمالية التي تطوّرت إلى حركة اجتماعية، ومن حرية المرأة بين الحقيقة والخيال عند الذكر الحاكم، ومن الحزب الواحد إلى ظاهرة الأحزاب السياسية المعارضة والمندمجة، كما تعرّض إلى ظاهرة النخبة في الجزائر، وظاهرة التعليم في الجزائر والقضايا اللغوية والهوية. كما تكلّم عن نماذج بشرية أصيلة ووطنية من خلال ظاهرة سلوكها في المسار التعليمي والسياسي.

وقارئ الكتاب يحسّ، أن الكاتب تكلم عن هموم هذا القارئ وتابعه متابعة دقيقة، خاصة إذا عاش هذا القارئ الحقب التي تكلم عنها، وعاش حلو الجزائر ومرّهم إلى درجة أنّني أحسست بأن ناصر جابي هو "الجبرتي المصري" الذي كان يرصد كلّ يوم ظواهر جديدة

يراها من خلال تعامل المحتل الانجليزي مع المصري إنّما ناصر جابي كان- كما يقتضيه التطوّر- يتكلّم بلسان المحلل الاجتماعي إنما ناصر جابي كان كما يقتضيه التطوّر يتكلّم بلسان المحلل الاجتماعي السوسيولوجي الأكاديمي الذي اعتمد على خبرة العلم والخبراء ويظهر ذلك في ص74 عندما يتكلّم عن أمراض الدولة مثل غياب الدولة الذي تكرّس بفعل الاستعمار الذي شلّ مركزية الدولة، وتواصل هذا التكريس إلى يومنا هذا ونتج عن ذلك الطابع السّري في العمل العمومي الذي ينتج عنه غموض لدى المحكوم في كل شيء، كما سيطر العسكري على المدني وتكرّس البعد الجهوي الذي غطّى بل أخفى المثقف ودوره، ولم تتكرّس القطيعة مع مخلّفات الاستعمار هذه إلى غاية اليوم.

كما نجد جابي يحلل بطريقة الخبير السوسيولوجي عندما تكلّم عن رؤى جزائرية والعالم العربي، واعتمد معطيات عراقية في حرب الخليج وتنبّأ بأشياء إذ يرى أن أمريكا طبّقت الأنتروبولوجيا المركّزة على الانقسامية في العراق (بين سنة وشيعة) وبين عرب وأكراد وبين مسيحيين ومسلمين، وكانت تنتظر انتفاضة كبيرة ضدّ صدّام وجدت نفسها في مواجهة حقيقية مع أبناء العراق بل طوائفه ومذاهبه فإذا كان جابي يعتمد قواعد العلماء الاجتماعيين (ص89 مثلا) أو يعتمد خبرة السوسيولوجيين كما قال في ص(124 مثلا) وغيرها من المواضع، فإنّه اتّبع أسلوب الصّحفي اللبق العارف بألم القارئ ومواجعه ويظهر ذلك في (ص32) إذ يقول: "انعقد في المدّة بين 18 و20 أكتوبر الحالي "فالذي يعرف هذا الكلام هو القارئ الذي كان يتابع الصحافة والأحداث يوميا حتى يعرف الزمن الحالي الذي تكلّم عنه. ويتكرّر ذلك كثيرا (مثل ص37) عندما كان يتكلم عن النقابة الوطنية المستقلة لأعوان الإدارة العمومية حيث قال: "الإضراب عن الطعام الذي قامت به في شهر أوت الماضي"، من ذا الذي يعرف الزمن بالتحديد لو لم يكن متابعا للأحداث والصحافة الوطنية يوميا؟

ويمكن للقارئ أن يقيس على ذلك، لتظهر صحة ما قلناه كقوله في (ص55) لأنّه كان محصورا بحجم المقال الصحفي المحدّد، والذي لا ينبغي أن يتجاوزه إذ قال في (ص55): "ليس المجال هنا للخوض في تفاصيلها" ويمكن أن نختم هذا بمثالين آخرين على سبيل التدليل، فهو يذكر في (ص73) عن اللجنة الوطنية لإصلاح الدولة "نصبها رئيس الجمهورية بداية الأسبوع" وفي (ص170) يقول: "وهو ما جعلنا نتكلم في الأسبوع الماضي عن دولة الجزيرة بقطر "فهو الذي طوّع الصحافة للأكاديمية وطوّع الأكاديمية لأن تصبح منبرا إعلاميا، وهذا النوع من الكتابة تأتي للقليل من الجامعيين مثل علي الكنز وبوزيد بومدين.

3- من نتائج التحليل العلمي الذي ساد هو ظاهرة النبوءة (وليست النبوّة) التي ميّزت كلامه ونجد ذلك في ص27، ص41 ص151: نبوءة تخص الجامعة الجزائرية وهو ما تحقّق بعد سنوات.

وما نجده في ص174 من نبوءة تخص العراق من تحليل تحققت أيضا بعد سنوات.

والنبوءة لا تتحقق في المجال العلمي إلا إذا تحقق شرطان: التحليل العلمي الدقيق على ضوء نظريات كبيرة و الإحساس الشفاف الصادق.

4- ما دفع جابي أن يكتب بنهم وبقلم صادق هو الازدواجية الملاحظة في سلوك الحاكم والمحكوم ونجد ذلك في (ص36) عندما تكلم عن أزمة منطقة القبائل، إذ قال: "الموقف اللا وطني من قبل نظام سياسي فشل حتى في تطوير مكاسب الحركة الوطنية وحرب التحرير".

كما تظهر الازدواجية في (ص81) والتي مؤداها أن الحاكم كان أميا ويخاف التكلم لأنه لا يملك أدوات الكلام ولذلك إنتقم من الإطار الجامعي "صاحب التجربة التسييرية، يبعد عن مركز القرار السياسي، لأنه بكل بساطة مؤهّل "لذلك، وحاول بكل السبل أن يعرقل هذا الحاكم الإطار الجامعي بحيث أجبره أن يكون سائقا عند زوجته كما أجبره أن يكون متحضّرا داخل "الصّاشي الأسود".

وتظهر ازدواجية فاضحة أخرى منذ بدء الخيانة (ص155): "هذه السيطرة كان من نتائجها المباشرة تلك القطاعية التي ميزت تسيير الدولة الوطنية إذا اكتفينا بالكلام عن مرحلة ما بعد الاستقلال، لأن الظاهرة أقدم من الاستقلال، فبوادرها كانت موجودة حتى داخل هياكل الثورة والحكومة المؤقتة. فقد خصص الضابط المتخرج من الكليات العسكرية العربية مهمات التوعية والتجنيد والتدريب في بعض الأحيان (المعرّب معلم حتى وإن كان ضابطا في الجيش على وزن عربي حتى ولو كان الكولونيل بن داود) في حين منحت مناصب مهمّة على رأس قيادة الأركان للضباط الفارّين من الجيش الفرنسي بحجة تكوينهم وقدراتهم العسكرية حتى وإن كانوا ضبّاط صفّ".

وعلى هذا الأساس انقسم المجتمع بين مفرنس ومعرّب وليس أشياء أخرى كتلك التي تطفو على السطح أحيانا من بعض الأصوات العرقية أو الإسلاموية التي لا تتعدى أن تكون مجرّد انعكاسات لهذا الانقسام وانعكس هذا الانقسام المزدوج على المدْرسة وعلى بقية الحياة الثقافية.

فالازدواجية جعلت من الشيخ حيطست (ص130) لأن الأرياف انتقلت بالكاد إلى المدن الضيقة بسبب سياسات ريعية منعدمة الإخلاص للوطنية. كما لم يسلم الصغير والكبير من الإنهيار (ص132) بسبب:

1- سياسات غير وطنية

2- ضحالة فكرية وأمية ونقص في الإحساس الوطني.

أخيرا وليس آخر، نهنئ الكاتب ناصر جابي على وطنيته الفاضحة التي جعلته صادقا في علمه وفي تحليله، وأهنئ نفسي بهذا العالم الذي أزاح عن نفسي كربا عظيما، وقرّب لي نفسي من نفسي واكتشفت أنني لم أكن وحدي أتحرّق أو على الأقل لم أكن وحدي على صواب في غياب الإجراء، وأبعده الله وأبعدنا عن أن نصبح سائقين عند زوجاتنا وأبعده وأبعدنا عن حضارة الصاشي الأسود.



العامية والفصحى وإشكالية التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية

الأستاذ : فارس طباش

تقيم العمليات التي يحدثها الإعلام سواءً بالكلمة أوالصَّوت أوالصُّورة والصَّوت أبنية ذاتية ومشتركة لمعنى الواقع المادي والإجتماعي الذي يعيشه الأفراد، في صيغةٍ تبادليةٍ وتفاعليةٍ بين طرفي العملية الإتصالية المتمثلين في المرسل والمستقبل، عن طريق لغةٍ تصاغُ في رسالة إعلامية توجَّه إلى جمهورٍ يتقاسم معها القيم والأبنية بخصوص الواقع المعاش، ويحدث بعدها الفهم والتأثر ثمَّ الاستجابة، أي ما يسمى بالتّفاعل، فحدوث الإتصال بهذا الشكل مرهون باللغة، فهي متلازمة مع الإعلام كتلازمها مع الإنسان، الذي يعتبر الغاية من وجود هذه اللّغة في ذاتها، وكذا عند توظيفها على مستوى وسائل الإعلام التي تعتبرها عاملا مهما وفعالا في تشكيل مختلف الأنشطة الذّهنية وتغيير الأوضاع، وقوة تأثيرها ينجم من قدرتها على إثارة المعاني المشتركة لدى قطاع واسع من الأفراد، على أساس أن القائم بالاتّصال أو المرسل أثناء عمله يعتمد على الكلمات ومعانيها الدَّاخلية، وما تشكله لدى الأفراد، بغاية إثارة معنى مشترك لديهم وتشكيل موقف واحد.

ومن هنا فإن تحقيق التفاعل مع رموز أي لغة موظفة بأي وسيلة من وسائل الإعلام يكون مرتبطا بدرجة كبيرة بمدى إستعمالها لدى مستقبل الرسالة، وتموقعها في مجالات الحياة المختلفة وغياب ذلك يطرحُ إشكال التّلقي لكون أن عملية فهم وفك الرموز الموظفة بالمحتوى الإعلامي لم تتم.

ويثار لدى العديد من الإعلاميين ومتلقيي المادة الإعلامية هذا الإشكال أي إشكال التلقي عندما يتعلق الأمر بمستويي اللغة العربية المتمثلين في العامية والفصحى وتوظيفهما بوسائل الإعلام، نظرا لكون أن التفاعل يحدث غالبا مع مستوى لغوي دون آخر، وهو ما يعني أن هناك عدم تفاعل وتجاوب مع المضمون الإعلامي.

الإذاعة الجزائرية وأسلوبها التخاطبي مع الجمهور

إن الإذاعة الجزائرية بتعداد قنواتها المختلفة الوطنية والجهوية والموضوعاتية** تعتبر من وسائل الإعلام التي تستخدم أسلوبا تخاطبيا يجمع مستويي اللغة العربية (العامية مستوى التعبير في الحياة اليومية بالمجتمع الجزائري) والفصحى (المستوى اللغوي الذي يستخدم في الدائرة الرّسمية والتعليمية)، والأمازيغية بكل فروعها ولهجاتها على مستوى بعض الإذاعات البالغ عددها تسع إذاعات (غرداية، بجاية، تمنراست، باتنة، أدرار، ورقلة، تندوف والشّلف) فكلها توظف واحداً من فروع اللغة الأمازيغية (القبائلية، الشّاوي، الميزابية، الزناتية، الورقلية والتارقية

العامية والفصحى وإشكالية التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية

الأستاذ : فارس طباش

والشنوية.) وهو ما يعني أن رموز الرسالة لا تخرج عن نطاق خصوصية البيئة السوسيولوجية الجزائرية التي ساهمت العديد من الظّروف والعوامل في تشكيل خصوصياتها الثّقافية والإجتماعية واللغوية، حيث يعتبر عامل الاحتلال الفرنسي الذي تعرضت له الجزائر لمدّة 132سنة من بين هذه العوامل المؤثرة على بيئته اجتماعيًا ولغوياً، فلقد عملت فرنسا على جعل التّعليم بجميع المدارس الحديثة باللّغة الفرنسية واعتبرت على أساس ذلك اللّغة العربية لغة أجنبية طبقا للقانون الصّادر سنة 1938، وحاربت بفعله كلّ الأنشطة التي لها صلة بتلقين اللّغة العربية، كالتي كانت تقوم بها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وبعض المنظمات الوطنية أنذاك.

وهذه المرحلة التّاريخية التي مرت عليها الجزائر انعكست سلبا، إذ خلقت بالموازاة مع نسبة الأمية العالية أزمة لغوية حادّة، ومع الاستقلال تم اعتماد العديد من الأنظمة التربوية والتعليمية ففي العام 1976 أدخلت إصلاحات عميقة تنطلق من حق المواطن الجزائري في التّربية والتّعليم، بفرض طابع يتضمن الإلزامية والمجانية للتّعليم الأساسي، وانطلاقا من هذه السّنة مسّ التّعليم كلا الجنسين وكل الفئات العمرية وتضاف إلى هذه الإجراءات الإصلاحات التي باشرت فيها وزارة التّربية الوطنية عام2003، وكلها عوامل أثرت على استعمال اللّغة العربية والبيئة اللّغوية في الجزائر عموما.

تأثير هذه العوامل يبرز في كون أن كل من العامية والفصحى توظف في مجالات مختلفة إذ يجد الفرد بأنه يتعامل منذ ولادته مع عامية تتميز ككل العاميات العربية بإختلافاتها اللهجية الكثيرة حيث نجد (لهجة الشّرق- لهجة الجنوب-لهجة الشّمال....) وهي التي يتعامل بها الفرد في بيئته وداخل المنزل والشّارع في البداية، قبل بلوغ سن التّمدرس. وذلك لمدّة ست سنوات لدى الغالبية، فعند دخوله المدرسة يتعامل مع مستوى آحر يتمثّل في الفصحى التي توظف كلغة أساسية في الأطوار الأساسية تستبدل في الجامعات بلغات أخرى سيّما في بعض التّخصصات، ولذلك فقد أخذت المادة الإعلامية التي تتوجه بها الإذاعة الجزائرية للأفراد السّمات العامة والخصوصيات الأساسية التي يتميز بها المجتمع الجزائري سواء فيما يتعلق بشؤونهم الخاصة أو فيما يرتبط باهتماماتهم وانتماءاتهم وأساليبهم الخطابية والتّواصلية التي يتّفقون عليها أي وفق ما يتطابق مع الإطار العام للمجتمع الجزائري،. لكون أن العملية التي

تقوم بها الإذاعة لايمكن أن تخرج عن الإطار العام لطبيعة الإتصال الذي يتوقف على عناصر معقدّة، من بينها عامل الجماهير الذي يعتبر معقداً للغاية،

العامية والفصحى وإشكالية التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية

الأستاذ : فارس طباش

فهو ينقسم إلى طبقات اجتماعية متمايزة، بينها علاقات متشابكة، تظهر في سمّات لها صلة وثيقة بالسّلوك الاتصالي لمتلقي محتويات الإذاعة ومفرداتها. فهيَ من تحدّد الميل السّلوكي عند التعامل مع الإذاعة وما تقدمه.

وهذه السّمات تتشكل بأكثر حدة في المجتمع الحديث الذي تغيّر من نظام اجتماعي تقليدي يرتبط فيه النّاس ارتباطاً وثيقاً إلى مجتمع يتميز بتعقيد أكبر حيث ينعزل فيه الأفراد اجتماعياً، وعليه فالدّراسات الميدانية المتقدمة كشفت ببطء أنّ النّاس سيّما في المجتمعات الصّناعية الحديثة ليسوا قوالب واحدة، وليسوا متشابهين، بل بالإمكان ترتيبهم في تصنيفات اجتماعية محددّة، على الرّغم من اشتراكهم في بعض الملامح الاجتماعية والدّين والهوية ومكان الإقامة. ولذلك يعتبر الجمهور في العملية عنصرا إيجابيا يؤثر في اتجاهات المصدر نحوه، والقائم بالاتصال هنا أو المرسل عليه أن يأخذ بمداخل السّمات العامة والفردية والاجتماعية للمتلقي (الجمهور) أثناء إعداده للرّسائل سيما ماتعلق باللغة أو رموز الرسالة الإعلامية.

أهمية اللغة في تحقيق التفاعل مع مضمون الإذاعة.

تعتبراللغة بحسب ما ذهب إليه اللّغويون قدرة ذهنية تُكتسب، وتكون منذ بدء حياة الفرد يوظفها طوال حياته مالم يمنعه من ذلك عائق، كما أنّها من جانب آخر نسق تتكون من رموز منظومة تتراوح بين الصّوت والجملة، إذ أن الأصوات اللغوية في داخل الكلمات هي رموز لغوية ذات دلالات، فكل تركيبة تتكون منها الكلمة تعتبر رمزًا صوتيًا.

فاللغة بذلك هي نسق كلام قوامه في المقام الأول الأصوات المنطوقة لا الحروف المكتوبة. وهذا الأخير أي الكلام ينتج عن استخدام اللغة فهو مجرد صورة للغة وليس اللغة نفسها. فالكلام فعل مادي ملموس تنتج عنه تعابير واضحة تتكون من كلمات مرتبة في أنماط محدّدة ويعبر عنها بأصوات معينة. وهذا الكلام الذي يتضح أن وحدته هي اللفظ المنطوق أو المنطوق اللغوي، هو أمر من أمور العلاقات النفسية والإجتماعية والحضارية، فضلا عن الحقائق الملموسة والمدركة إلى حد بعيد.

والكلمة أو اللغة المكوّنة من مجموعة القواعد والصّيغ نجدها توظف بقوة في الاتصال، سواءً الشّخصي أو المواجهي أو الجماهيري. فعندما ننظر في عمل وسائل الإعلام أو أداء الباث المجسد في المرسل، فإنه لا ينتج معنى إلا عند تلقي المشاهد أو المستمع أو القارئ (أي عند حدوث التّعرض)، وهذا التفاعل لا يمكن أن يحدث إلا بوجود خبرات مشتركة بين طرفي العملية

العامية والفصحى وإشكالية التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية

الأستاذ : فارس طباش

الاتصالية تتمثل بالدرجة الأولى في الإطار الدلالي. فقيمة الدّليل أو الرّمز اللّغوي تتحدد في الحدود المتفق عليها بين الباث والمتلقي. ويمثّل في الأساس هذه العلاقات التّرابطية المتواجدة بين المرسل والمستقبل والرّسالة المحملة بالرّموز جوهر الوظيفة الأساسية لوسائل الإعلام.

فكل وسيلة إعلام تسعى جاهدة إلى استخدام اللّغة الأكثر ملائمة، والأكثر مصداقية لدى جمهورها لكون ذلك يشكل الجمهور ويصوغ رؤيته التي يفسّر بها واقعه ويستوعبه ويتكيف معه.

فالاتّصال الجماهيري لا يقوم إلا من خلال الاتصال الرّمزي. فباستعمال الرّموز التي تعبر عن خبرات الإنسان، وتبادلها مع الآخرين عن طريق وسيلة إعلامية معينة يتحقق الاتصال وبالتّالي التّفاعلية المنتظرة بين طرفي العملية، التي لا تكتمل هي الأخرى إلاّ عندما تتوازن خبرة المرسل وخبرة المستقبل وموضوع الرّسالة، وهو ما تذهب إليه نظرية التّفاعلية الرّمزية التي ترى أن الاستجابات تتحدّد من خلال نظام الرّموز والمعاني التي بناها الفرد للأشياء والأشخاص، وهذه العملية لا تنحصر فقط من جهة أخرى في كونها محصلة إرسال الرّسائل واستقبالها عن طريق رموز متفق عليها بين الطّرفين، بل إنّها تنطوي على تفاعل معنى الرّموز مع المخزون المعرفي للمستقبل، وتطابقها مع الصّور التي تشكلت في عقول الأفراد بشأنها. التي على إثرها تشكل الصّورة العقلية التي يتصرف على ضوئها المتلقي.

فتوظيف اللغة في جانبيها المادي والمعنوي (الدّال والمدلول) يدرج ضمن المؤثرات القوية على الفرد المتلقي، والاختلال على مستواه يؤدي إلى تباين الاستجابات أو عدم حدوثها، لذلك فإن القائمين بالاتصال على مستوى وسائل الإعلام بمختلف أنواعها بما فيها الإذاعة، عند استخدامهم للّغة التي هي واحدة من المكونات الأساسية للإتصال بالجماهير، يأخذون مشكلة الدّلالات اللّغوية الكثيرة والمتنوعة عند قطاع الجماهير، كونها تتصف بالضّخامة، والتّغير وعدم التّجانس، فهي لا تشكل وحدة منفصلة لوحدها بل قطاعات عديدة لكل منها لغته الخاصة به التي يجب مراعاتها. لذلك يشترط عدم مخاطبتها من مكان واحد، وبمتحدث واحد، وبلغة واحدة لأجل تحقيق عملية الاتصال المنتظر منها إحداث التأثير والتفاعل، فينبغي أن لاتخرج الرموز الموظفة على مستوى الإذاعة عن نطاق الثّقافة السّائدة والتّراث الشّعبي، والقيم السّائدة، وكذا المعرفة المكتسبة في

العامية والفصحى وإشكالية التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية

الأستاذ : فارس طباش

المراحل التّعليمية للجمهور المتوجه إليه.، مما يعني أنه يتوجب التّخطيط للرسالة بإحكام.

فمحتوى التّعبير الشّفوي في الأساليب التخاطبية التّي تتوجه بها الإذاعة لجمهورها يقتضي من جهة معرفة باللّغة ورموزها ودلالاتها، إضافة إلى أصولها، ومن جهة أخرى معرفة تقاليد التّعبير وأسلوبه، وطريقة تفكير المتلقين، وذلك بهدف تحقيق المشاركة الوجدانية الإجتماعية بين طرفي العملية الاتصالية وعلى هذا الأساس، فالإذاعة ليست كباقي وسائل الإعلام الأخرى عند توجهها للجمهور بأسلوب خطابي معين، فهي لا تعتبره جمهورًا عامًا. وإنّما خاصًا لخصوصية الرّموز اللّغوية الواجب توظيفها في الرّسالة التي توجهها له قصد التّأثير فيه، وتعد بذلك هذه الخصوصية اللّغوية التي تختلف من جمهور لآخر. أحد المداخل التي يعتمد عليها القائم بالإتصال بحدّة في الاستشارة والاستمالة. من منطلق أنّه لا يمكن الإستماع أو التّعرض لقناة إذاعية معينة، دون فهم لرموزها اللّغوية الخطابية.

ولذلك فإن جمهور الإذاعة يعتبر خاصًا كون أن اللّغة الموظفة في رسالتها لا يمكن أن تغاير خصوصية الرّموز التي رسّخها المجتمع في المتلقي، فالمتعامل مع الإذاعة هنا يتصرف طبقًا لتفسيره الخاص الذي يتماشى مع العلامة، والمدلولات التي يُرفقها بالأشياء المحيطة به، وهو ما يعني أنّ عملية الفهم والتفاعل واستمالة الاحتياجات العقلية والعاطفية والمنطقية، لا يمكن أن تكون من خلال العملية الاتصالية القائمة عن طريق الإذاعة، إلاّ بتوظيف خصوصية المجتمع اللّغوية ورموزه الخاصة به. فهي من ذلك تتحكم في النّموذج اللّغوي الذي تستخدمه هذه الوسيلة الإعلامية المتمثّلة في الإذاعة عند اتصالها بالجمهور.

خصوصية اللغة العربية وعملية التفاعل

التّفسير الدّلالي للرّموز المستقبلة، يحدث لـمّا يكون طرفي العملية المرسل والمستقبل من جنس اللّغة الشفهية نفسها. فأي لغة تضمّ مفاهيم معينة ودلالات ما، لا يمكن أن تكون في لغة أخرى ولا تعرفها تمامًا، ويتضح ذلك في مجالات دلالية عديدة. مثل المصطلحات المتعلقة بـ (الألوان، القرابة،...). فهي لن تكون نفسها في مختلف اللّغات، نظرًا لاختلاف العلاقة العُرفية التي تعتمد على اتفاق واصطلاح أفراد المجتمع، وتختلف باختلاف ثقافة أفراده.

واللّغة العربية، هي من اللّغات التي تتضمن مفاهيم ودلالات وتراكيب وأساليب، لا تتضمنها جماعات لغوية أخرى خارجة عنها، كما لها خصوصيتها التي تضم القواعد والنّظم المتواضع

العامية والفصحى وإشكالية التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية

الأستاذ : فارس طباش

عليها التي تتجسد في المستويين اللذين يجمع عليهما الدّارسون، أي الفصيح والعامي، وهي من الخصوصيات اللغوية الأساسية المميزة لها عن باقي اللغات الأخرى، وهي تؤثر على طبيعة العمل الإعلامي حيث تواجه المرسل عند إعداد الرّسالة إشكالية التّوصيل عند توجهه للجمهور، فيكون ملزمًا على إختيار المستوى الأنسب من المستويين قبل بث الرّسالة، وتحميلها بالرّموز التي تحقق التّفاعل، لإعتبار اختلاف مجالات استعمال واستخدام كل منهما في تعاملات الأفراد، وخصوصية كل مستوى، وهو ما يطرح مشكلة الفهم وعليه التّفاعل والتأثير، أثناء مخاطبة الجمهور والتّوجه إليه.

وانطلاقا من هذا الواقع فإنّ هناك من يطرح مشكلة المصطلح على مستوى الفصحى، وعدم إمكانها إحتواء مختلف مجالات الحياة المختلفة، وسيّمَا العلمية والتّكنولوجية، والقول بأنّها منحصرة في استعمالات محدّدة، مما يؤدي الى عدم حدوث التفاعل إطلاقا بين القائم بالاتّصال والمتلقي، وهذا ما يؤثر في تصور القائم بالاتّصال للمستقبل، من حيث نوع الأسلوب الخطابي الذي ينبغي توظيفه مع توفر مستوى ثاني يتمثل في العامية، ونفس الفريق يذهب للقول أنّ الفصحى معقدة من حيث التّراكيب والأساليب. وأنها تخضع لقوانين تضبطها وتتحكم فيها، إذ تعتمد الجملة فيها على مفهوم المسند والمسند إليه، إلى أن يتمّ التّحصيلّ على جُملة مفيدة، وهناك الإسناد الفعلي والإسناد الإسمي، وعلى الإعراب.

وبنفس الشّكل تُطرح بالمجتمعات العربية إشكاليات الفهم والإفهام عند توظيف المستوى الثّاني المتمثل في العامية، فاستعمالها في مجال الحياة اليومية واختلافاتها وتباينها من بيئة إلى أخرى، يؤثر على القائمين بالاتّصال على مستوى الأنظمة الإذاعية، فيما يتعلق باختيار الأسلوب الاتّصالي الرّمزي الذي يتماشى مع مصالح الأعداد الكبيرة من الأفراد وأفكارهم ولسانهم، وبالتّالي فهمهم.

ومن هنا تتولد إشكالية التّوصيل والتّبليغ عمليًا عند توظيف المستوى الثّاني من اللّغة العربية المتمثل في العامية لدى بعض الفئات التي قد لا تفهم الرّموز الموجهة لها، لكون أن لهجات العامية مختلفة وكثيرة، الأمر الذي يجعل من بعض مفرداتها ورموزها لا تتفق مع المعنى الذي يمتلكه المتلقي. وعلى هذا الأساس يرى فريق من الباحثين والمنشغلين بقضايا اللّغة العربية بأنّ هذا المستوى لا يمكن أن يكون الأسلوب اللّغوي المناسب لإفهام أفراد الجمهور. على الرّغم من أنَّ هناك في المقابل من يرى في العامية النّموذج اللّغوي الأنسب لجميع فئات الجمهور، وأنّه عن

العامية والفصحى وإشكالية التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية

الأستاذ : فارس طباش

طريقها يتحقق الفهم، ولا ينجم عند توظيفها من خلال الإذاعة فجوة معرفية أو سلوكية.

كل هذه الإعتبارات كعدم الفهم وأخرى كاقتران الفصحى بالقرآن وكونها توحد مشاعر أفراد المجتمع العربي أفراد المجتمع العربي هل فعلا هي المتحكمة في تعرض الأفراد لمستوى دون آخر من مستويي اللغة العربية المتمثلين في العامية والفصحى؟ وإن كان الأمر كذلك فما هو السبيل لتجاوز إشكال التلقي عند توظيف هذين المستويين بمضامين الإذاعة الجزائرية أو مختلف وسائل الإعلام بالوطن العربي التي تضطر لتوظيف العامية والفصحى كخصوصية تميز مجتمعاتها.

العامية والفصحى بالإذاعة الجزائرية

من خلال عينة تتشكل من 100 فرد تم وزعت عليها استمارات بحث تتضمن 32 سؤالا تبحث في إشكال التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية والتعرض لمستوى دون آخر من مستويي اللغة العربية المتمثلين في العامية والفصحى أبرزت النتائج بأن جملة من العناصر المهمّة تتحكم في تلقي أفراد الجمهور لمضامين الإذاعة الجزائرية، من بينها التّرميزات ونوع الأساليب الخطابية الموظفة، فتوظيف العامية والفصحى يعد عاملا مهمًا في حدوث التّفاعل وتعرض الجمهور الجزائري لما يقدمه هذا الوسيط الإعلامي من محتويات ومواد، فالتّلقي مرتبط بشكل كبير بالسّياقات المختلفة سواء الاجتماعية أو الثّقافية أو الصّيغ التّواصلية الاتصالية المتعارف عليها بين الأفراد المتلقين (الخصوصية اللغوية)، وعلى هذا الأساس فإن بناء الرّسالة الإعلامية بعيدا عن هذا الإطار ينتجُ عنه إشكال التّلقي الذي يعني عدم الفهم النّاجم عن عدم إمكانية فك الرّموز التي يحتويها سواء تعلق الأمر بالمستوى الأول المتمثل في العامية أو المستوى الثّاني المجسد في الفصحى.

وبالتّالي فإن توظيف النّظام الرّمزي المتوافق مع خصوصيات المتلقي يعد أمراً ضرورياً في بناء الرّسالة ولحدوث الاستجابة، فتوظيف المستوى الأول المتمثل في الفصحى ينطلق من كون أن الرّموز التي تحتويها تتوافق مع الإطار الاجتماعي، وهذا يجعل من إمكانية استعمالها على نطاق واسع ممكنة مع مراعاةٍ للاستخدام المحدّد لها من قبل النّظام الاجتماعي أي المجالات المحددة لها، فعدم توظيف الفصحى انطلاقا من هذه الاعتبارات يؤدي إلى عدم التّفاعل مع رموزها والمضامين التي تستخدمها على مستوى قنوات الإذاعة الجزائرية لا سيّما في وجود مستوى لغوي ثاني (العامية) يوظف بشكل كبير في الحياة اليومية للأفراد، حيث أن هذا العامل يعد من العوامل الرّئيسية التي قد تؤدي إلى عدم فهم الرّسالة التي توظف الفصحى، وتفضيل العامية في

العامية والفصحى وإشكالية التلقي لدى جمهور الإذاعة الجزائرية

الأستاذ : فارس طباش

الرّسائل والمحتويات الّتي تتوجه بها الإذاعة للجمهور، وهو المستوى الّذي يُشترط فيه عدم استعمال الألفاظ والمفردات الأجنبية الغير مطابقة لرموز هذا المستوى، أو التي لا تنتمي للسّياق الاجتماعي، وإلا فإن ذلك يؤدي إلى عدم حدوث الفهم والتّفاعل الذي ينجم عنه عدم التّعرض للمواد والقنوات الموظفة لهذا المستوى بالإذاعة الجزائرية.

ومراعاة السّياق الاجتماعي في الأسلوب التّخاطبي الموظف والمستخدم في الاتّصال بالمتلقين من خلال الإذاعة الجزائرية، يتوجب حتّى في حالة المزج بين العامية والفصحى في مضمون واحد، فهذه الصّيغة التّخاطبية على الرّغم من أنها تزيد من مستوى الفهم ودرجة الاستيعاب لدى المتعرض، فإن توظيفها يؤدي إلى عدم حدوث الاستجابة وعدم حدوث التّفاعل مع المضمون في بعض الحالات، وتطرح بذلك إشكالية التّلقي أثناء بناء الرّسالة، نظراً لأن كل مستوى من المستويين له مجالاته المحدّدة التي يستخدم من خلالها في الإطار الاجتماعي، ولا يمكن الجمع بينهما لتحقيق فاعلية أكبر مع المضمون المستخدم لرموز ثنائية اللغة العربية.

واعتبارا من هنا، فإن توظيف هذه الصّيغة التّخاطبية المتمثلة في المزج بين العامية والفصحى لا يمكنها تجاوز إشكال التّلقي إذا ما وُظفت لهذا الغرض، فتحقيق هدف الاتصال مع الجمهور يتطلب الأخذ بالعديد من الاعتبارات عند توظيف العامية والفصحى في مضامين ومواد الإذاعة الجزائرية، منها عامل الفهم الّذي يتوجب مراعاته، والّذي يكون عن طريق الرّموز الواضحة الدّقيقة والمتناسقة مع المنظومة الرّمزية الماثلة لدى أفراد الجمهور فيما يتعلق بكل مستوى، مما يفرض على القائم بالاتصال على مستوى هذا الوسيط الإعلامي أن يستخدم كلاً من العامية والفصحى استخداما دقيقاً في مجالاتهما المحددة، وميدان كل واحد منهما انطلاقاً من الأدوار والوظائف التي حدّدها الإطار الاجتماعي لكل مستوى، فللعامية استعمالاتها الخاصة، وللفصحى مجالاتها المحددة.

فحدوث الموقف التّواصلي بين الباث والمتلقي يكون بهذه المنطلقات التي تحقق التّفاعل وتجنب القائمين على الإذاعة الجزائرية من الوقوع في إشكال عدم التّلقي لواحد من مستويي اللغة العربية المتمثلين في العامية والفصحى عند توظيفهما بالمضامين والمحتويات على مستوى كل القنوات سواء الوطنية أو الجهوية أو الموضوعاتية.

(*) رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال.



نهاية النهايات

عبد الستار ناصر – العراق-

مع رنين أجراس الكنيسة الصاخب، أخرج مسدسه وأطلق الرصاص على رأس الرجل، ثم ترك المكان بسرعة، وعاد إلى بيته، وفي اليوم التالي، ذهب إلى إحدى مزارع المتعة خارج حدود المدينة، رأى ثلاثة رجال، استقبلوه بحفاوة وترحيب وهم يرفعون كؤوس الخمرة في صحته، لكنه بكثير من التركيز تمكن من أن يفتح النار على رؤوسهم، وتأكد من موتهم، ثم ترك المزرعة غير عابئ بالمرأة التي سقطت ذعراً دون أن تخفي عُريها عن عينيه، عافها ومضى ماشياً إلى بيته كان ما جرى كان واجباً عليه!

وقبل أن يدخل إلى بيته، رأى جارهم الوسيم متأنقا، في طريقه إلى نادي الفرسان كما هي عادته مساء كل يوم، مشى خلفه، على بعد أمتار، وقبل أن يصل نهاية الزقاق كانت الرصاصة تخترق بنطلونه من الخلف وتسقطه جثة هامدة على ماء آسن. خمس جرائم قتل في يومين، جارهم الوسيم، ولاعب كرة القدم، ومسؤول البطاقات التموينية في المحلة، والمطرب الصاعد أيوب الرابح، وخامسهم سكرتير الوزير، قتلهم جميعهم (عفيف أبوجناح) الذي عاد من باريس بعد نجاح عملية جراحية أجروها قرب نخاعه الشوكي.هناك، وهو يمشي في شارع الشانزليزيه، اهتز رأسه بقوة، كأن صاعقة من السماء مسّت جمجمته وكادت أن تشلّه تماما، ثم، وكما بدأت الصاعقة فجأة، عاد سليماً معافى كأن شيئاً لم يحدث!

بعد ذلك بدقائق، أحسّ عفيف ابوجناح بأمر عجيب، وفي غاية الغرابة، بل هو المستحيل بعينه، انه يعرف الآن كل شيء عن أي شخص يراه، فهذه السيدة المحترمة التي تلبس الثياب المحتشمة، ليست غير بائعة هوى تعمل بعد التاسعة ليلاً في مواخير (السان دونيه).. وهذا الرجل الذي يحمل مظلّة مطر فوق رأسه ويمشي بهدوء واحترام، ليس غير لص محترف ونصّاب كبير، وهذا، وذاك، هنا، وهناك، يعرف كل شيء عنهم، فماذا



نهاية النهايات

عبد الستار ناصر – العراق-

حلّ في رأسه، ماذا جرى، وكيف يمكنه اكتشاف المستور ولم يكن هكذا قبل تلك العملية التي شقّوا فيها رأسه وأخرجوا ذاك الورم الذي كاد أن يقتله في بغداد؟

أيّ رعب أن تعرف أسرار الناس، بل وتراه أيضاً، وها هو، وقد أغمض عينيه بين المشائين على رصيف الشانزليزيه، يرى على بُعد آلاف الكيلومترات، من باريس إلى بغداد، زوجته وهي في غرفة جارهم الوسيم، وكانت قبل يوم واحد، كما رأى، في مزرعة بعيدة عن بيته، هناك خارج حدود المدينة، مع ثلاثة رجال، يعرفهم ، وكان هو نفسه يسامرهم في المزرعة ذاتها، بل ويغنّي مع أيوب الرابح ويضحك مع لاعب كرة القدم وسكرتير الوزير الذي يدير الجلسات ويدفع أثمان المشروبات.

رأى من الوساخات والسلوكيات المشينة والمؤامرات والخيانات الكونية ما يعجز أيّ عقل عن ترميمها، رأى أنواعاً من البشر المرضى لا يمكن أن يكونوا من البشر، ولم يكن بين الحيوانات التي رآها ما يشينها أبداً!

عاد بسرعة إلى فندق بيلمونت في أحد فروع الشانزليزيه، قرر الرجوع فوراً إلى بغداد، برغم نصائح الطبيب في أن يبقى أسبوعاً آخر، حتى يطمئن إلى صحته، هناك طائرة إلى بغداد في كل يوم، وسوف يصل بعد ستّ ساعات إذا ما جرى كل شيء على ما يرام.

في الطائرة، وكان يوم خميس، رأى في قمقم رأسه، زوجته وهي تضحك مع المسؤول عن البطاقات التموينية، ربما حتى تكسب منه زيادة في الحصة من بقوليات ورز وشاي وحليب وسكر، كان يسمعه من وراء المسافات الشاسعة وهو يغازلها:

-هذه أول مرة أرى فيها السكر بحاجة إلى سكر.



يرى زوجته من وراء نافذة الطائرة تضحك بغنج داعر، مما دفع الرجل إلى قطع الشوط كله وهو يقول:

-أعرف أن زوجكِ في باريس.

إذا بها تقول دون حياء:

-تعال بنفسك وتأكد، ولا تنس حصّة الليل.

أحسّ عفيف أبو جناح، بأن الطائرة لا تتحرك، أنها ليست بطيئة، بل وقفت في السماء، حتى يزداد غيظاً مما يرى في رأسه من خيانات ما كان له أن يصدقها أو يكتشفها، ربما حتى موته.

لكن الطائرة هبطت على أرض بغداد، ولم يفكر حينها بأيّ شيء، سوى بالمسدس الذي احتفظ به في دولاب الملابس منذ آخر حرب شارك فيها، وعندما أطلق الرصاص والغضب على زوجته، أيقن أن العالم سوف يبدأ بالانقراض عندما يعرف كل واحد منّا بما يفكر فيه الآخر؟

ثورة الأغنية الرياضية الجديدة في الجزائر

الخير شوار

مع العودة القوية للمنتخب الوطني الجزائري لكرة القدم المقبل هذه السنة على المشاركة في نهائيات كأس العالم بعد أربعة وعشرين سنة كاملة من الغياب، تشهد الساحة الفنية الجزائرية فورة كبيرة في الأغنية الرياضية التي حققت أرقاما قياسية في عدد المبيعات واستولت على اهتمام جماهير واسعة.

"تورينو" و"ميلانو"، مدينتان معروفتان في إيطاليا، الأولى ينتمي إليها نادي كرة القدم الشهير "جوفنتس"، والثانية تشتهر بنادي "ميلانو. أ. سي"، وبالمقابل فإن اسمي "تورينو" و"ميلانو" أطلقا على أشهر فرقين غنائيتين، إحداهما تشجع نادي مولودية الجزائر والأخرى تشجع نادي إتحاد الجزائر وهما أشهر وأكبر نوادي كرة القدم في الجزائر العاصمة وتستحوذان على اهتمام فئات واسعة من جماهير كرة القدم في الجزائر كلها. وبقيت فرقة "تورينو" تشجع مولودية الجزائرية ضد اتحاد الجزائر و"ميلانو" تشجع الاتحاد ضد المولودية، دون أن تنجح إحداهما في صناعة الفارق الذي يجعل منها ظاهرة فنية وطنية في الجزائر، لكن المعجزة حصلت عندما استعاد المنتخب الجزائري بريقه الذي فقه منذ سنين طويلة وأصبح أقوى المرشحين للتأهل إلى كأس العالم في مجموعة تضم مصر وزامبيا ورواندا، وتوحدت الفرقتان تحت اسم مركب وهو فرقة "تورينو وميلانو" وأصبحت جماهير المولودية وجماهير اتحاد العاصمة تردد أغاني فرقة واحدة ولم يكن أكبر المتفائلين يتوقع هذا التقارب بين الجمهورين الكبيرين. واستطاعت فرقة "تيرينو وميلانو" الوليدة منذ أشهر قليلة أن تفجر قنبلة فنية حقيقية تمثلت في أغنية "لا لجيري (الجزائر باللغة الفرنسية) بلادي ساكنة في قلبي" التي أصبح يردده الصغير والكبير داخل الملاعب وخارجها، والغريب في الأمر أن كلمات هذه الأغنية وغيرها من أغنيات "تورينو ميلانو" هي في الأساس مستلهمة من أهازيج الجماهير الكروية داخل الملاعب، فالكاتب الحقيقي تلك الكلمات هو "مؤلف مجهول" من سواد المشجعين الكرويين الكثيرين، الذين تخلوا ولو مؤقتا عن ألوان أنديتهم، لصاحب ألوان العلم الوطني الجزائري، ويؤكد رئيسا هذه الفرقة الوليدة "لطفي تورينو" و"بلال ميلانو"، أن تلك الأغنية الأيقونة مثل غيرها هي فعلا من إبداعات جماهير الملاعب، أما اللحن فكان في الأصل معدّا لأحد نوادي الدوري الجزائري لكرة القدم قبل أن يقترب المنتخب الوطني من تجسيده حلمه في الصعود إلى نهائيات كأس العالم بعد أربع وعشرين سنة كاملة من الغياب، ولأن الأغنية هي وليدة جماهير كرة القدم فإنها اشتهرت بسرعة كبيرة وبيع منها عشرات آلاف النسخ أغلبها مقرصن، فأثناء مباريات المنتخب الجزائري الأخيرة وفي أجوائها كان الأطفال والمراهقين يحملون أقراص "سي دي" لهذه الأغنية بالذات ضمن ألبوم الفرقة الرياضي الكامل ويبيعون نسخا كثيرة منها في الشوارع والطرقات تماما مثلما يبيع أطفال الجرائد صحفهم المطلوبة بأكثر من سعرها الحقيقي.

والنجاح الخرافي الذي حققته فرقة "تورينو وميلانو"، لم يمنع فنانين آخرين من النجاح في الأغنية الرياضية الجديدة مثلما كان الأمر مثلا مع الثنائي "محفوظ وصونيا" وأغنية 1 2 3 viva l'algerie (1، 2، 3 تحيا الجزائر) التي تمتزج في مطلعها عدة لغات أوربية، وتؤكد على حب الجزائر بكل اللغات

ثورة الأغنية الرياضية الجديدة في الجزائر
الخير شوار

المعروفة، ورغم أن هذا الشعار المأخوذ هو الآخر من الملاعب قديم، فإن قدرة الفنانين على إدماجه في أغنية جديدة كلمات ولحنا ساهمت في انتشاره الواسع بين الجماهير. والغريب في الأمر أنه وفي غمرة التنافس الرياضي بين الجزائر ومصر من أجل الصعود إلى كأس العالم، ومع التنافس بين جمهوري المنتخبين استعار أحد المطربين الجزائريين الشبان اللحن الشهير للفنان الشعبي المصري شعبان عبد الرحيم ويؤدي أغنية ساخرة تتغنى بعناصر المنتخب الجزائري الذين فازوا بتأشيرة التأهل إلى نهائيات كأس العالم. كما اشتهرت أغنية أخرى استمد مطلعها من أهازيج الجماهير في الملاعب وهي "معاك يا الخضرا.. ديري حالة"، (نحن معك يا خضراء.. فلتحققي المستحيل) وغيرها كثير.

ولم يقتصر أمر الأغنية الرياضية الجديدة في الجزائر على الفنانين الشباب غير المعروفين من قبل، بل أن الكثير من المطربين المعرفين قد عادوا بأغاني جديدة منهم "الشيخ سلطان" الذي يؤدي الأغنية السطايفية الشاوية، والمطرب الشعبي الشهير عبد القادر شاعو الذي أطلق أغنية جديدة بلحن شعبي قديم سبق وأن أدى به منذ سنين طويلة أغنية عاطفية شهيرة، ولم تتأخر الفنانة فلة الجزائرية عن الحدث وساهمت هي الأخرى بأغنية رياضية جديدة، في إطار الجو العام الذي ساهم في هذه "الثورة" التي اخلط فيها الفن الغنائي بالفن الرياضي.

وفي غمرة هذا الحدث عاد من جديد الفنان الجزائري المعروف الصادق جمعاوي ليعيد أداء أغنية اشتهرت كثيرا في بداية ثمانينات القرن الماضي وكانت عنوانا حقيقيا لما يسمى في الجزائر "ملحمة خيخون الاسبانية" عندما هزمت الجزائر منتخب ألمانيا الغربية والأغنية هي بعنوان "جيبوها يا الأولاد"، واستطاع جمعاوي أن يعيد أغنيته إلى الحياة من جديد بمشاركة "كورال" مكون من بعض الفنانين وحتى لاعبي المنتخب الجزائري الجديد وتزامنت عودة الروح إلى هذه الأغنية مع عودة الروح للمنتخب الجزائري الذي انبعث من رماده واستطاع الذهاب إلى المونديال الكروي بعد أربعة وعشرين سنة من الغياب. ومما ساعد على إعادة بعث أغنية "جيبوها يا لولاد" التي كانت بمثابة الشعار شبه الرسمي لتألق المنتخب في الثمانيات من القرن الماضي وكانت الجماهير تردده في الملاعب وخارجها، أن كاتب كلماتها شاءها أن تكون "مجرد" على عكس معظم الأغنيات الرياضية التي تسمي لاعبين بأسمائهم ولا تعيش إلا بعض السنوات في أكثر الأحوال، فلم يذكر في أغنية "جيبوها يا لولاد" الشهيرة تلك أي لاعب باسمه واكتفى بذكر أرقامهم مما جعلها تتكيف مع كل عصر. على عكس أغنيات شهيرة أخيرة كانت قد نجحت في وقتها نجاحا منقطع النظير واضطر مجددوها أن يتصرفوا جزئيا أو كليا في الكلمات حتى لم يبق من أصلها الأول إلا اللحن.

ثورة الأغنية الرياضية الجديدة في الجزائر

الخير شوار

وكانت الأغنية الرياضية في الجزائر قد شهدت انتكاسة حقيقية منذ بداية تسعينيات القرن الماضي عندما انهار المنتخب الجزائري وتزامن ذلك مع بداية الأزمة الدموية التي عرفتها البلاد، وقبل ذلك شهدت الأغنية الرياضية عصرها الذهبي في ثمانينات القرن العشرين مع صعود المنتخب إلى المونديال سنة 1982 و1986 مع تشكيل مشاركات كبيرة في نهائيات كأس إفريقيا للأمم حيث توج في إحداها (1990) وكانت تلك السنة آخر محطة لتوقف الأغنية الرياضية قبل عودتها الكبيرة الأخيرة. والملاحظ أنه مع الاختفاء شبه التام للأغنية الرياضية في ذلك الوقت والتي كانت تنتج في الملاعب على وجه الخصوص، ظهرت أغنيات أخرى تمجد قوارب الموت (الحراقة)، وأخرى تؤكد على حب البلد بطريقة خاصة أشهرها " malgré بلادي نبغيك" (رغم كل شيء فأنا أحبك يا بلدي)، للمطرب المسيس "بعزيز" والتي تحولت إلى ما يشبه النشيد الشعبي في تسعينيات القرن الماضي، رفضا لما كان يحدث من مذابح ومحن وانسداد للأفق.

ومع نكسة الأغنية الرياضية الجزائرية المرتبطة بالمنتخب، ظل ولمدة طويلة هذا النوع من الأغاني مرتبطا ببعض النوادي ذات الشعبية الكبيرة على غرار وفاق سطيف الذي توج بكأس العرب للأندية سنتي 2007 و2008 وارتبطت الكثير من الأغنيات بانتصاراته تلك أشهرها "واعرة.. قلنا واعرة" (لقد قلنا بأن هذا النادي صعب)، وكان النادي نفسه قد ارتبط بأغنية شهيرة "يا سيدي الخير وعامر الأحرار" و"سيدي الخير" هو الولي الصالح الذي تشتهر به المنطقة دون غيرها، والغريب في الأمر أن لحن الأغنية نفسه الذي ظهر أول مرة سنة 1988 عندما فاز النادي بكأس إفريقيا أعيد بكلمات جديدة في المدة الأخيرة وأصبح ينسب للمنتخب الوطني الجزائري، وعلى ذكر الأندية الجزائرية فإن الأغنية في الجزائر ظهرت قبل ظهور المنتخب بسنين طويلة، ويذكر المهتمون بالتاريخ الفني أن أول أغنية جزائرية معروفة قد ظهرت مع تأسيس أول نادي رياضي أهلي جزائري سنة 1926 الذي تأسس بمناسبة ذكرى المولد النبوي الشريف وحمل هذا الاسم تأكيدا عن الانتماء الحضاري للشعب الجزائري وتمييزا عن الفرق التي ارتبطت في ذلك الوقت بفرنسا الاستعمارية، وتزامن ذلك مع ظهور الحركة الوطنية وبروز فكرة الاستقلال بالوسائل الفنية والسياسية والأغنية مطلعها "إذا حبيت تعملَ السبور.. روح شارك في المولودية ذلك الـــ club هو المشهور في شمال إفريقية".

هل الأغنية الرياضية الجزائرية الجديدة تسجل عودة حقيقية، أم هي مجرد ظاهرة عابرة؟ يعتقد الكثيرون أن الإجابة عن السؤال مرتبطة بالضرورة، بالمنتخب الوطني الجزائري لكرة القدم نفسه فلو كانت فعلا استفاقته حقيقية فمن المؤكد أن يساهم فعلا في استمرار هذه الظاهرة الفنية التي تستحوذ يوميا على اهتمام الجماهير الفنية والرياضية على حد سواء.

الموسيقى والغناء عند الأمازيغ -الذاكرة والآفاق

الأستاذ: بوزيد عمور

في عصرنا هذا تتسابق الدول والشعوب إلى جمع التراث الشعبي بصفة عامة والموسيقى التراثية على وجه الخصوص لتسجيلها وحفظها من الضياع إدراكا من تلك الدول والشعوب بأن المتغيرات المادية الحديثة بدأت تطغى على قيم الإنسان الروحية، ويسارع الباحثون إلى تدوين هذا التراث الشفهي وتحليله ودراسته بحثا عن قيم الأصالة فيه إلى جانب أن المنهج الحديث لتطوير الموسيقى يقوم على أساس التراث الموسيقي والخصائص والمميزات التي بنيت عليها الموسيقى التراثية.

والأغنية التراثية متوارثة شفويا عبر الذاكرة الجماعية للشعب، أغلبها يُلحن ويؤدى من طرف كل الناس عبر أجيال وأجيال، والشعب هو الذي نماها وطورها وتناقلها من جيل إلى جيل بالحذف والتعديل والإضافة، مخزنا فيها حكمته وتاريخه وفلسفته للحياة.

والأغاني التراثية تخرج من الإنسان تلقائيا عند الحاجة لها، لذلك تبقى حية لا تموت لصدقها وأصالتها، فهي تعبر عن الإنسان حاملة له الخبرة والمعرفة والقيم التي أرسلها أجداده من خلالها، وعليه أن يقوم هو بتوصيلها إلى الأجيال اللاحقة.

بالرغم من هذه القيمة الثقافية والاجتماعية والتاريخية التي تحملها الأغنية التراثية، فقد نسيناها في زحمة الأحداث والسرعة، وصارت عرضة للنهب والتهديم والتهجين، ورغم أنها هي الدعامة الأساسية لبناء موسيقانا الحديثة والمستقبلية.

أن الأغنية التراثية لا تقل أهمية عن آثار الأهقار والتاسيلي، وضريح إيمدغاسن وقلعة بني حماد والمسجد العتيق في غرداية وأثار تيهرت والنعامة، والمشور في تلمسان، ومقبرة العماليق في بشار....الخ.

بل هي أهم من المسكوكات، فالمسكوكات ندرس من خلالها فترة تاريخية محددة بالزمان والمكان، بينما الأغنية وموسيقاها وآلتها ندرس من خلالها أحقابا تاريخية تمتد أحيانا إلى آلاف السنين، وكيف تطورت، وبالتالي كيف تطور الإنسان من زمن تاريخي إلى زمن أو أزمنة لاحقة.

إنه من واجبنا أن لا ننسى ما قام به علماء الدراسات الانثروبولوجية، الاستدماريين حين درسوا أشعار وموسيقى وعادات الشعوب واكتشفوا أسرارها فقدموها للاستدماريين، فكانوا هم راس الرمح الذي طعن الشعوب المغلوبة في عقر دارها.

إن أهمية التراث الشعبي وفنونه عند استيعابها، هي التي تبعث فينا الاعتزاز والاحساس بالتاريخ والانتماء والتلاحم وبالتالي الوطنية الخالصة.

تقول الأستاذة نفيسة الغمراوي:

"وتودعها (الشعوب) انطباع الأحداث فيها وفي عصورها المختلفة وأطوارها المتباينة في فترات القوة والضعف وظروف الشدة والرخاء، وأيام السعادة والشقاء، فهي (أي الفنون الشعبية) من أجل هذا سجل يجب أن يبقى عليه، وتراث يلزم أن نعتز به اعتزاز الشعوب بقوميتها وسعادتها بالشعور بالانتماء إلى الوطن، لما في بقائه من أثر عظيم في ترقية هذه الفنون وتطويرها".

لقد اتهمنا الغرب بأننا بلا تاريخ وأننا شعب حديث المنشأ، كما تم اتهام الاسلام بأنه مسح الثقافة قبله، ولعل فتح نافذة صغيرة على ماضينا يكشف لنا العكس تماما، وقد شهد العلامة المؤرخ الانجليزي: توينبي بأن الحضارات السالفة نبعت من الصحراء الكبرى.

صحيح أننا تحدثنا عن الحاضر أو ما قبله بقليل، لكن قليلا ما نتحدث عن الماضي السحيق

الموسيقى والغناء عند الأمازيغ -الذاكرة والآفاق

الأستاذ: بوزيد عمور

وخاصة في المجال الثقافي، وهذا ربما من عيوبنا كجزائريين علينا أن نعترف به.

غيرنا يستنطق الآثار والفنون والخرافات وبقايا المعادن ويصنع لنفسه التاريخ، ونحن للأسف لا نستعمل ذلك إلا نادرا وكأننا شبعنا التاريخ.

اتفق العلماء في تاريخ الفنون وعلم الجمال على وضع الغناء في المرتبة الاولى قبل كل الفنون في تاريخ الإنسان بسبب وجود آلته الأولى في حنجرة الإنسان. فصاح بها ثم تكلم وغنى كما أن الإيقاع موجود في دقات القلب والخطى، وبذلك فالغناء سابق عن الرسم والنقش في الحجر الذي نجده منتشرا لحد اليوم عبر آلاف السنين، في الأهقار والطاسيلي وتاغيت ببشار وعلى طول الأطلسين الصحراوي والتلي.

لقد أفاد واستفاد الأمازيغ من حضارات أخرى عبر التاريخ، بعدما كونوا لأنفسهم موسيقى تتماشى وطبيعتهم وتساير حياتهم.

فقد اختلط الأمازيغ بالفراعنة منذ أكثر من (3) آلاف سنة قبل الميلاد، والمؤرخ المصري: رشيد الناضوري، والمؤرخ الأمريكي: وليام لانغر، يعترفان بأن سلاح الفرسان للجيش الفرعوني منذ الأسر الأول، كان يتكون من الفرسان الأمازيغ، وصور أولائك الفرسان ببرانيسهم مازالت مرسومة على الآثار المصرية القديمة.

ومن ناحية أخرى نجد أن جزءا من قبائل اللوب الأمازيغية تنتقل إلى دلتى النيل في الألفية الثانية قبل الميلاد واستوطنت الدلتى وواحة سيوة في مصر وبقيت هناك حتى جاء منها: شاش نق قائد الفرسان الذي طرد الأثيوبيين وأسس الأسرة 22 في القرن التاسع قبل الميلاد وخلفه نسله حتى انتهت الأسرة 23، وبالتالي فقد حكم الأمازيغ الفراعنة لمدة قرنين كاملين، والمسلات الفرعونية شاهدة على ذلك لحد الآن في معبد الكرنك بالأقصر في مصر (أكثر من 10 مسلات) كما اختلط الأمازيغ بالفنيقيين في الألفية الثانية قبل الميلاد وإزداد ذلك

بعد تأسيس الفنيقيين لمركزهم التجاري (عوتيقة) على أرض الأمازيغ سنة1101 قبل الميلاد كما ساهم الأمازيغ مع القرطاجيين في بناء تلك الحضارة المشتركة على أرض الأمازيغ لدرجة أن تكون لماسينيسا حزبا سياسيا داخل (البرلمان) القرطاجي.

كما كان جيش القائد حنابعل الذي فتح به أوربة يعج بالأمازيغ وكذلك حنون القرطاجي في رحلاته الاستكشافية عبر البحر في أفريقيا. ويقول المؤرخ الروماني (سالوست salluste) نقلا عن كتب الفنيقيين أن القائد اليوناني (هراكلس) عندما توفى في جبل طارق انتقل من كان معه _أغلبهم من اليونان والفرس_ إلى الشمال الأفريقي وامتزجوا بالأمازيغ.

بعد ذلك أي في القرن الرابع قبل الميلاد نجد الاسكندر الاكبر يستوطن جالية فارسية كبيرة على شواطئ طرابلس ليبيا وهذه الجالية توزعت فيما بعد على أرض الأمازيغ الواسعة بعد فناء الجيش الثالث للأسكندر في الصحراء بين مصر وليبيا بسبب زوابع رملية عاتية ووفاة الاسكندر في بابل بالعراق هذه الجالية نجد بقاياها لحد اليوم في منطقة السوس بجنوب المغرب الأقصى بتقاليدها وآلاتها الموسيقية وعلى رأسها الرباب الفارسي.

. عند توغلنا في التراث الأمازيغي قديما نجد أن أقدم أنواع الغناء عندنا (لحد الآن) يعود إلى القرن (13) قبل الميلاد عندما غنوا السبيبة فرحا بغرق الطاغية فرعون رمسيس أمام سيدنا موسى عليه السلام، وهذا النوع من الغناء مازال يتوارث إلى حد اليوم في جانت بولاية إليزي، وهو مرتبط بعيد عاشوراء الذي نجى فيه الله سيدنا موسى عليه السلام من فرعون واتباعه.

الموسيقى والغناء عند الأمازيغ -الذاكرة والآفاق

الأستاذ: بوزيد عمور

هذا الغناء الجماعي رسمه ونقشه أحد الأمازيغ القدامى على صخور الطاسيلي ناجر مما يثبت قدمه في التاريخ، وهو ما أكده كذلك: وقافي الشيخ إزاك في برنامجه الإذاعي (تيط فول آجر)، وهو تارقي وابن المنطقة مختص في الميدان.

وغناء السبيبة غناء جماعي، ونحن نعلم أن الغناء الفردي يسبق الغناء الجماعي بقرون وربما بآلاف السنين، وهذا ما يثبت أن الغناء عند الامازيغ موغل في القدم.

كما نجد المؤرخ اليوناني الكبير: هيرودوت في تاريخه، عندما وصل إلى اللوبيين الأمازيغ يعترف بأنه سمع منهم موسيقى راقية جميلة تأسر القلوب، وتمنى أن يعود إليهم ولكن لم يسعفه الزمن.

هيرودوت الذي جال وصال في العالم القديم وسمع موسيقى اليونان والآشوريين والفرس والفنيقيين والفراعنة، يعترف بجمال الموسيقى الأمازيغ في القرن الخامس قبل الميلاد، فأين نحن اليوم من تاريخنا الثقافي؟

في هذه الإطلالة التي لا بد منها، نعرف أن الأمازيغ كانت لهم موسيقى راقية منذ آلاف السنين قبل الميلاد، ونعرف أنهم أفادوا الآخرين واستفادوا باختلاطهم بالحضارات الأخرى ولم يكونوا متقوقعين على أنفسهم، بل ساهموا في بناء الحضارة الفرعونية وساهموا في بناء الحضارة القرطاجية على أرضهم كما بنوا لأنفسهم الحضارة النوميدية وساهموا بشكل كبير في بناء الحضارة الأندلسية كما بنوا القاهرة وجامع الازهر الشريف.

ابتداء من سنة 146 قبل الميلاد نسجل دخول الرومان إلى الشمال الافريقي ومع طول المدة التي مكثوها عندنا كانت المقاومة مشتعلة ولم تخمد حتى رحلوا.

ونسجل هنا أن الأمازيغ لم يستفيدوا من الرومان أي شيء في الموسيقى لسبب واحد:

وهو أن الرومان لم تكن لهم موسيقى راقية في مستوى موسيقى الأمازيغ وقد أجمع مؤرخو الموسيقى على أن الرومان كانت لهم موسيقى عسكرية لتجميع الجيوش وإغارتها ولم يرتقوا بالموسيقى إلى المستوى الذي كانت عليه عند اليونان.

كما يتجلى كره الأمازيغ المثقفين للرومان عند الدوناتيين الذين أسسوا مذهبا في المسيحية ضد مذهب الرومان وهذا أبو ليوس المداوروشي صاحب أول رواية في تاريخ الانسانية (الحمار الذهبي) يبث في روايته معتقدات تخالف تماما ما كان عليه الرومان بل وحتى أسماء المقامات الموسيقية في آخر الروية باسمائها اليونانية نكاية في الرومان.

أما الوندال فليس لهم أي مستوى موسيقي ليقارعوا به الامازيغ فقد كان الوندال عبارة عن قبائل متنقلة ليس لها استقرار ولم يفلحوا حتى في فن البناء والمدن فكيف يفلحوا في فن الموسيقى؟ بينما الامازيغ لهم طباع طويل في فن العمران يضاهي فن العمران عند اليمنيين من قديم والدليل على ذلك الحصون والقلاع الأمازيغية التي مازالت تشهد لحد اليوم في منطقة الأوراس ومناطق أخرى إلى جانب المدافن كايمدغاسًا وقبور تيهرت ومدفن الملكة تين هينان بالأهقار.



وبالنسبة للروم البيزنطيين فلم يؤثروا في الأمازيغ بموسيقاهم فقد دخلوا غزاة مثل الرومان فنكرهم الأمازيغ إلى جانب أن موسيقاهم كانت مرتبطة بالكنيسة ولا تخرج منها.

والأمازيغ تعرفوا على موسيقى اليونان عندما كانت في أوجها مئات السنين قبل البزنطيين الذين وصلهم الفتات من موسيقى اليونان وتكفينا شهادة المؤرخ هيرودوت للأمازيغ.

الموسيقى والغناء عند الأمازيغ -الذاكرة والآفاق

الأستاذ: بوزيد عمور

أما جنوبا فمنذ القدم إلى اليوم كان الجنوب الجزائري هو ينبوع الموسيقى لدول إفريقيا من السينغال إلى ساحل العاج مرورا بنجيريا شمالا إلى حدود السودان ومصر ويعترف الزملاء في كل من موريتانيا ومالي والنيجر بأن الغناء الحساني والتندي والأمزاد يتدفق دائما من منابعه بالجزائر، في كل من تين طوفت والأهقار والطاسيلي.

عند دخول الإسلام إلى شمال إفريقيا كانت الرسالة واضحة وهي: الدين الحق والأرض لأهلها، وقد تعلمنا من الإسلام أنه لم يَحْرِمْ أي شعب من ثقافته الأصلية إلا الشرك بالله الواحد، ودليلنا في ذلك، بقاء الموسيقى الهندية الباكستانية بشخصيتها التي عُرفت بها قبل سيدنا عيسى عليه السلام إلى اليوم.

وبقاء الموسيقى الفارسية بطابعها وسيماتها لحد اليوم، وبقاء الموسيقى السودانية خماسية منذ آلاف السنين لحد اليوم.

وعليه، فالأمازيغ حافظوا على موسيقاهم منذ القدم وتعزز هذا الحفظ في الإسلام، والدول التي قامت بعد الفتح كلها أمازيغية، فالدولة الرستمية أمازيغية والدولة الفاطمية أمازيغية والدولة الحمادية أمازيغية والدولة الزيانية أمازيغية إلى جانب المرابطين والموحدين...إلخ وهذه الدول حافظت على الإرث ولم تفسده لأنه منهم وإليهم ولولا ذلك لما وصل إلينا غناء الهول بالحسانية في تندوف، وما وصل إلينا الحدوس بالأمازيغية في دائرة لحمر ببشار، وما وصل إلينا التيندي والإمزاد والسبيبة عند إموهاغ، وما وصل إلينا غناء التاكوكة بالورغلية، وما وصل إلينا الرحابة في الأوراس، وما وصلت إلينا أغاني جمع الزيتون عند القبائل، وأهازيج ايشنويا في تيبازة، وأغاني العرس في بوسمغون ومقرار وتلمسان بالأمازيغية، وما وصل إلينا غناء الأهليل في تيميمون وأدرار. والغناء في وادي ميزاب.

إن الذين ادعوا ويدعون أن الإسلام مسح الثقافة الأمازيغية، لا يعرفون من الأسلام ذرة، تاريخا وديانة. بل ولا يعرفون فنون الأمازيغ أصلا.

عندما جاء الأتراك إلى الجزائر أخذنا منهم بعض الألفاظ وأدخلناها في نوع من الغناء، مثل كلمة أمَانْ وكلمة جَانِمْ، ولأن الأمازيغي يكره التملق لم يأخذ أجدادنا من الأتراك الألقاب التعظيمية التمييزية مثل باشا- أفندمْ بيك...إلخ عكس إخواننا في المشرق الذين مازالوا يجترونها كل يوم.

عند دخول المدمرين الفرنسيين إلى الجزائر سنة 1830م لم يتمكنوا من زرع بذورهم السامة وخاصة في الموسيقى إلا بعد الحرب العالمية الأولى حين جندوا الجزائريين قهرا ورموا بهم في أتون الحرب دفاعا عن فرنسا وليس الجزائر، فتعرف من بقي من المجندين على الحضارة الغربية وليست الفرنسية وبدءوا يستلفون بعض الآلات الموسيقية وبعض الإيقاعات، ومع ذلك بقي هذا الفعل منعزلا حتى ظهر الراديو والسينما الناطقة، ورغم كل ذلك مازال الأمازيغ الأحرار يحافظون على فنهم ويمقتون التقليد الأعمى.

عند النبش والتنقيب في الغناء الأمازيغي الذي تحدى القرون ووصل إلينا نجد أنه يرتكز على:

- أغاني الحب والجمال بما فيه جمال الطبيعة، والمرأة في هذه الأغاني القديمة محترمة ومصونة، توصف بأجمل الأوصاف، فهي الأرض الحنون الخيرة، وهي النخلة الباسقة وهي الغزالة الأبهى، وهي الحمامة والشمس وهي نجمة الشروق...إلخ.

نجد كل ذلك عند إيموهاج (التوارق) وعند الزناته في تيم أمون وعند الشلح في بوسغون بالبيض وفي دائرة لحمر ببشار وفي مقرار بالنعامة وفي تلمسان، وعند إيشنويا بتيبازة وفي

الموسيقى والغناء عند الأمازيغ -الذاكرة والآفاق

الأستاذ: بوزيد عمور

الزواوة (القبائل) وعند الشاوية في الأوراس، وفي تقرت وورقلة، وفي ميزاب.

إلى جانب هذا نجد أغاني الأطفال، سواء التي نغنيها نحن لهم أو التي يبدعها الأطفال فيما بينهم، وللأسف الشديد فقد أتى تأثير التلفزيون على هذا النوع حتى لا نكاد نجده بصورة واضحة إلا في قصور ورقلة وتيم أمون، فقد سرق التلفزيون من الطف إبداعه، والأم والجدة تهنينها بالغناء للأطفال.

وهناك أغاني العمل التي تصاحب الحصاد وقد انهالت عليها الحصادات الميكانيكية بالمحو، وأغاني جني الزيتون والمحاصيل الأخرى التي مازالت تقاوم إلى حين وأغاني حفر الفقارات في صحرائنا الشاسعة.

كما نجد الغناء الديني الذي ينبع كذلك من جذور التاريخ، فمن غنائهم لمعبوداتهم القديمة من كواكب وأشجار وأحجار وحيوان إلى معبود هم عمّون إلى الغناء الدوناتي ضد الرومان إلى الغناء الديني الإسلامي للإله الواحد والنبي المصطفى محمد صلى الله عليه وسلم إلى التغني بالصحابة والأولياء الصالحين.

كما نجد أغاني الفخر والاعتزاز التي تعود جذورها إلى غناء السبيبة التي يقوم أحد أركانها على هذا الموضوع

وأما الحكمة، فنجدها مبثوثة هنا وهناك في عديد الأغاني كخلاصة لتجربة حياة يبثها جيل إلى جيل لاحق، وهذا النوع رغم وجوده عند الأمازيغ جميعا إلا أنه يتواجد عند إيموهاغ (التوارق) أكثر.

إن الغناء الأمازيغي الذي أبهر المؤرخ اليوناني هيرودوت في القرن(5)ق.م هو الغناء الذي قام على الصدق في التعبير، وحسن الأداء، والدقة في العزف، والعواطف الإنسانية المبينة على الفطرة، ذلك ما بُني عليه الغناء الأمازيغي منذ القدم وإلا ما بقي يقاوم القرون ليصل إلينا وفيه بقية من الجمال.

ومع ذلك نأسف لأننا بدأنا في إهماله تحت طائلة: التجديد والجديد والعصرنة والعالمية، رغم أن التجديد والعصرنة والعالمية لا نصل إليها إلا بقوة تعمقنا في تراثنا وذاتيتنا وبناء أسس الانطلاق عليها.

وفي حاضرنا مازالت أغاني الحب والجمال هي الركيزة الأسياسية التي ينطلق منها الغناء الأمازيغي، وبرزت إلى الوجود أغاني سياسية، نبعث من أغاني الفخر والاعتزاز قديما مُرورًا بأغاني المقاومة الشعبية إلى أغاني الثورة الجزائرية، إلى جانب أغاني الحكمة.

واستمر الغناء الديني في دوره رغم الأمواج الهائجة والعواصف وأشرفت أغاني الأطفال وأغاني العمل على الاندثار بسبب التغير الاجتماعي الآلي والمادي السريع وبرزت أغاني الرياضة الخاصة بالشباب، وعند إضافة أغاني الغربة والاغتراب، نجد أن هذه هي الاتجاهات الكبرى للغناء الأمازيغي حاليا.

إن مسار الغناء الأمازيغي طويل وطويل جدا ويحتاج إلى بحث وتنقيب واسع وفي صبر وثبات بعيدا عن التهريج والتفخيم، لنتمكن من معرفة ما يكتنزه من قيم ولآلئ ودُرر حتى نضع أقدامنا في المسار الصحيح ولا نترك للأجيال القادمة أثقالا وبعض الإختلاف غير المبرر علميا.

إن المادة الموسيقية والغنائية لا تُجمع بالمهرجانات أو بتسجيلات مركزية، فكل العلماء المختصين في الميدان البحثي من عهد الأخوين "قريم" إلى يومنا، متفقون على أن المادة التراثية تجمع من مكانها، من رأس الجبل، وخيمة في الصحراء، من السهل أو السهب، في مناسباتها ومكانها، حتى يكون الأداء عفويا صادقا بلا مهابة

الموسيقى والغناء عند الأمازيغ -الذاكرة والآفاق

الأستاذ: بوزيد عمور

أو تزويق وتنميق، فالقيمة الكبرى تكمن في تلك العفوية والصدق الخاضعين للزمان والمكان.

إن الوسائل السمعية البصرية المتوفرة اليوم قادرة على حفظ تراثنا لقرون قادمة، فإن لم نستفد منه اليوم تستفيد منه الأجيال اللاحقة، وضياع أغنية واحدة يعد خسارة علمية وثقافية وتاريخية لا تقدر بثمن.

إن الآلة الموسيقية في جانبها العلمي هي حافظة أسرار موسيقاها التي وجدت من أجلها، وهي الأداة الأولى في نشر وانتشار تلك الموسيقى، وعليه فالحفاظ على آلاتنا الموسيقية مهما كان نوعها يعد واجبا علينا بل وتدريب الشباب عليها، فألمانيا والصين واليابان والهند... لحد اليوم تكون شبابا للعزف على آلات موسيقية تعود إلى قرون ومنها من تعود إلى ثلاثة آلاف سنة مثل آلة الكين في الصين وآلة ألفينا في الهند.

إن عقد المؤتمرات والملتقيات والمهرجانات يجب أن يصاحبه طبع ما قدم فيها ونشره ووضعه تحت أيدي أبنائنا في الجامعات والمعاهد ودور الثقافة ودور الشباب والنوادي والجمعيات الثقافية حتى تعم الفائدة ويهتم الشباب بتراثه وينشأ لديه الاعتزاز بانتمائه لهذا الوطن.

إنه لمؤسف حقا، على سبيل المثال أن تُعرف السيدة كتلون يرحمها الله، والسيدة لالة بادي، والحاجة خديجة بالي، وعثمان بالي، في الأوساط العلمية الموسيقية والأكاديمية في الصين والسويد وهولندا وأمريكا، بينما أبناءنا في المعاهد الموسيقية والجامعية لا يعرفونهم. حبذا نقوم بواجبنا تجاه الأجيال القادمة قبل أن تحاسبنا على إهمالنا لتراث الأجداد والآباء الذي هو ركن هام في التاريخ العام لهذا الوطن

مراجع أخرى لم تذكر في النص:

- مبارك بن محمد الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث.
- بوزياني الدراجي: القبائل الأمازيغية.
- عبد العزيز بن عبد الجليل: مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية.
- د.محمود أحمد الحفني: موسيقى الممالك القديمة..
-
- كورت زاكس: تراث الموسيقى العالمية -ترجمة: سمحة الخولي.
- هوجولانحتانتريت: الموسيقى والحضارة -ترجمة أحمد حمدي محمود.
- هنري جورج فارمر: تاريخ ل الموسيقى العربية -ترجمة: جرجيس فتح الله المحامي.
- ثيودورم فيني: تاريخ الموسيقى العالمية -ترجمة: سمحة الخولي.
- د.محمود قطاط: التراث الموسيقي الجزائري -مجلة الحياة الثقافية التونسية -32س 1984.
- مفاخر البربر: مجهول المؤلف -دراسة وتحقيق: عبد القادر بو باية.
- علم الفلكلور: الكزندر هجرتي كراب -ترجمة: رشدي صالح.
- بوزيد عمور: الموسيقى والصراع الحضاري في الجزائر.
- أحمد توفيق المدني: العرب والبربر.

ودراسات أخرى نشرت في الصحافة الجزائرية والعربية.

العبارة السليمة ....
سمة اللغة الجميلة

بين الهوية والنهضة:
مقاربة فلسفية في ظل الفكر الإبراهيمي

الدكتور مناد طالب كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية قسم الفلسفة – جامعة الجزائر

لعل من مسلمات الباحثين والنقاد أن شخصية الفرد هي شخصية تتميّز بتميّز هويّتها، إذ لكل فرد هوية خاصة تميّزه عن باقي الأفراد، والأمر نفسه يسري على الأمم، إذ لكل أمة هوية خاصة قائمة على ثوابت تميّزها عن باقي الأمم الأخرى. وهي الأساس الرئيس الذي يعمل على حفاظ كل أمة ويمنعها من التيه أو التفسخ والذوبان، من هنا كان لزاما على علماء الأمة ونظّارها التنبيه أبدا على هذا الأساس وإحياء مقوماته وبعثها في أوساط الأمة وفي كل جيل من أجيالها. وقد أدركوا بحق أن وجود الأمة واستمرارها وبعث حضارتها متوقف على الحضور المستمر لهويتها، وما البشير الإبراهيمي إلا أحد هؤلاء العلماء والنظار الأفذاذ الذين نعتقدهم قد أدركوا هذا البعد الحضاري وعملوا بكل ما أوتوا من قوة على إحيائه في أوساط الأمة؛ من هنا كان الغرض من هذه الورقة هو الحفر في مفهوم الهوية أولا ثم في علاقته مع النهضة انطلاقا من المفهوم الإبراهيمي المحدد لها وأبعاده وذلك في ظل المتغيرات الحديثة والمعاصرة، وهذا ما يجعلنا أمام جملة من الإثارات والتساؤلات منها:

ما هي مقومات الهوية عند الإبراهيمي وبأي معنى وفي ظل أي دافع ووفق أي بعد عمل على بعثها في أوساط الأمة يومئذ؟ وهل طرحه هذا كان كفيلا بتحقيق الهدف الذي سطّر؟ وكيف كان ينظر إلى مستقبل الأمة في ظل توفر أو عدم توفر هذه المقومات؟ وما قيمة هذه المقاربة بالموازاة مع مقاربات التيارات النهضوية العربية اليوم؟ هل الهوية في المفهوم الإبراهيمي – بالموازاة مع مقاربات التيارات النهضوية العربية – تعد عاملا من عوامل النهضة كان ولم يزل قائما، أم صارت عاقا قائما في وجه النهضة؟ أي هل هي عامل حفاظ ومناعة أمام التفسخ والتيه، وفي الوقت ذاته عامل انبعاث ودافع نحو المزيد الحضاري الأصيل

فتكون بذلك (أي الهوية) الحلقة الرابطة أبدا بين ماضٍ الأبُ فيه أصيل وحاضر الابنُ فيه شرعي ومستقبلٍ الحفيدُ فيه استمرارية؟ أم هي عائق نهضوي يقتضي التخلص منها لأنها في قراءة الخصم اليوم تقف حائلا بيننا وبين تبني مقومات الحضارة الغربية التي لا تعدو أن تكون في نظرهم تاريخ فكر إنساني مشترك؟

تلكم إذن هي أهم التساؤلات التي نود معالجتها في هذه الورقة.

الهويـــة:

من التعريفات اللغوية الممكنة للهوية أنها كلمة اشتقت من "الهو" تماما كاشتقاق كلمة الماهية من "الما – هي" أي من سؤال ما هي أو ما هو؟ ومن ثمة فـ "الهو" ومنه الهوية هو ما يعبّر عن الثابت في الشيء (إما فرد أو مجتمع أو أمة) رغم ما قد يلحقه من تغيرات وبه يتواجد ويتميّز عن غيره من الأشياء (إما أفراد أو مجتمعات أو أمم)، فـ "المراد بالهو إذن" هو أساسا ما يبقى دائما ثابتا بالرغم مما يطرأ عليه

بين الهوية والنهضة: مقاربة فلسفية في ظل الفكر الإبراهيمي

الدكتور مناد طالب كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية قسم الفلسفة – جامعة الجزائر

من تغيرات، فالجوهر هو هو وإن تغيّرت أعراضه"[1] ومنه فالهوية هو "ما يكون به الشيء هو هو"[2] أو "هو ذاته" في مختلف فترات وجوده"[3] وبذلك يكون" اسم الهوية مرادفا لاسم الوحدة والوجود"[4] وهو "عبارة عن التشخص وهو المشهور بين الحكماء والمتكلمين"[5]، وقد أشار الفارابي إلى هذا بقوله: "هوية الشيء، وعينيته، وتشخصه، وخصوصيته، ووجوده المنفرد له، كلّ واحد. وقولنا إنه هو إشارة إلى هويته، وخصوصيته، ووجوده المنفرد له الذي لا يقع فيه اشتراك"[6].

وقول الفارابي "الذي لا يقع فيه اشتراك" يفسّره قول الجرجاني في التعريفات" [الهوية] حقيقة الشيء من حيث تميّزه عن غيره من الأشياء"[7]. وقد تطلق الهوية على عدة معاني[8] وذلك وفق المجال الذي تستخدم فيه إلا أن المشترك فيها: الثبات والتميّز، وهي ليست مجال بحثنا هنا.

وبناء على ما سبق، فالهوية مصطلح يعني ما يدل على الكيان أو الوجود الحقيقي للشيء مهما كان هذا الشيء من دون أن يتغيّر وإن تغيّرت الظروف والأزمنة، وبها يتميّز عن باقي الموجودات.

فإذا تقرر هذا قلنا أن للمجتمعات والأمم إذن هويات تشخّصها وتميّزها عن بعضها البعض، وبها تكون وفي ظلها تنمو وتتطور، ومن دونها تتحلّ وتضمحل، وسيتبيّن لنا لماذا انبرى علماؤنا الجزائريون إبان الحقبة الإستدمارية وقبل كل شيء، للعمل على إبقاء مقومات الهوية الجزائرية حيّة وقوية في قلب كل مواطن جزائري ومشخّصة في كل ربع من ربوع الوطن، وسيتبيّن لنا كذلك لماذا ركّز المستدمر البغيض على العمل على تدمير هذه المقومات بعد أن وطأت أقدامه المدنّسة أرضنا الطاهرة.

فإذا كانت الهوية إذن ومقوماتها عاملا أساسيا في تحديد وتحقيق وجود الأمة وتوحّيدها وعاملا حضاريا تنافسيا مميّزا، فإن الشطر الأول الذي سنبادر بمعالجته من السؤال هو: وفق أي معنى طرح الإبراهيمي مفهوم الهوية الجزائرية؟ وما هي المقومات التي تجعلها تحقق هذا المعنى؟ وهل هي قادرة على تحقيق الهدف الذي من أجله ضبطت، ولها من المرونة ما يجعلها تساير أبدا المتغيرات الدولية والعالمية في شتى المجالات وعلى جميع الأصعدة؟

إن المتتبع لدارسي مفهوم الهوية يجد أنهم قد اختلفوا في حدّ مقوماتها، وقد يعود العامل الرئيس في ذلك الاختلاف إلى التمايز الإيديولوجي. فالخلفية الإيديولوجية كثيرا ما تجعل الباحث يتعمد إلغاء مقوم من المقومات مهما كان لذلك المقوم من حضور في ضبط هوية أمة ما من الأمم. فهو لا يفعل ذلك لسبب موضوعي بل لأنه يغيّر أو يفسد

بين الهوية والنهضة: مقاربة فلسفية في ظل الفكر الإبراهيمي

الدكتور مناد طالب كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية قسم الفلسفة – جامعة الجزائر

عليه بعده الإيديولوجي. لكن الباحث الموضوعي فهو يعمل على ضبط مقومات هوية الأمة ويرتبها

على أساس نسبة حضورها أو عدم حضورها في مكونات لحمة الأمة ووحدتها وتميّزها عن باقي الأمم.

فمثلا يرى الاتجاه القومي العربي أن مقوّم اللغة هو من المقومات الرئيسة والأساسية بل المقوم

الجوهري الذي لا يضاهيه من حيث الحضور أي مقوّم آخر في تكوين الأمة، فـ"اللغة والأمة أمران متلازمان ومتعادلان، وأن اللغة هي العامل الأول في تكوين الأمة ونشوء القومية."[9] بل وأكثر من ذلك فإذا كانت الهوية هي الكائن الذي تتميّز من خلاله الأمم فمقوّم اللغة فيها هو "المعيار الجوهري للتمييز بين الأمم"[10] ومن هنا لاحظ ساطع الحصري، أحد المهتمين بنشوء القوميات، أن الأمة "إذا فقدت لغتها، تكون قد فقدت الحياة"[11].

ونظرا لخطورة هذا المقوّم في تحديد الهوية عند القوميين، فإن ساطع الحصري يكاد لا يجرؤ أن يضيف لهذا المقوّم مقوما آخر لولا أن مقوّم التاريخ المشترك في نظره لا يمكن أن نقفز عليه لأنه إذا كانت "اللغة المشتركة تكوّن وحدة الفكر، [فـ] التاريخ المشترك يكوّن وحدة الضمير"[12]، وليست الهوية غير تلك الوحدة التي تبحث عنها الأمم والشعوب.

لكن ومع ذلك فإن من الباحثين من يوسّع مقوّمات الهوية إلى غير هذين المقوّمين فيضيف

إليهما مقوّم الوحدة الدينية، ومقوم الثقافة المشتركة، ومقوم وحدة الإقليم(الوطن). فما هي،

في ظل هذا الطرح، مقومات الهوية، والهوية الجزائرية على وجه الخصوص، عند البشير الإبراهيمي؟

لقد عايش البشير الإبراهيمي الإستدمار الفرنسي وأدرك هو ورفقاؤه في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين أهداف هذا الإستدمار الذي كان يعمل دون هوادة على محو رموز الهوية الجزائرية حتى يؤسس لدى الجزائريين قابلية استيعاب مقولته الشهيرة "الجزائر فرنسية".

يتبع

الهوامش:

[1] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء، القاهرة، 1988، ص 720.

[2] عبد الكريم غلاب، أزمة المفاهيم وانحراف التفكير،مركز دراسات الوحدة العربية،ط1 ، بيروت، 1988 ، ص 35.

[3] Lalande, ditoinnaire de la philosophie, P.454.

[4] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2 ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979، مادة هوية، ص 530.

[5] التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم،تحقيق علي دحروج، تر: عبد الله الخالدي، ج2، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت،1996، ص 1745،1746.

[6] الفارابي، التعليقات، ص21، نقلا عن: جميل صليبا، المعجم الفلسفي،ج2، ص530.

[7] الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1990، ص278.

[8] أنظر: أنظر معجم لالاند، ص454 وما بعدها، والتهانوي، الكشاف، ص1745 وما بعدها.

[9] تركي رابح، التعليم القومي والشخصية الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1981، ص 28.

[10] المرجع نفسه، ص 28.

[11] ساطع الحصري، محاضرات في نشوء الفكرة القومية،دار العلم للملايين، ط4، بيروت، 1959، ص13.

[12] المرجع نفسه، ص 26.

في فلسفة أصل اللغة العربية الوحي والإصلاح.......وما بينهما

الأستاذ الدكتور الأخضر شريط – جامعة الجزائر-

إن الغرض من هدا البحث هو إبراز فلسفة أصل اللغة العربية، ذاك الأصل الذي قيل عنه ذات يوم بأنه وحي. كما أن الغرض هو إبراز الموقف المشيد بأنها اصطلاح. وهما موقفان عرفت بهما فلسفة اللغة في الفكر الإسلامي. الأمر الذي في نظرنا بات محل جدل بين خصمين تجادلا في آية (.....وعلم آدم الأسماء كلها) تاركين المسألة معلقة. الشيء الذي أدخل تفسير هذه الآية وأخضعها للتأويل. وأي تأويل؟ إن الأمر يتعلق بتأويل النص.

فإذا كانت اللغة العربية وحي ما هو تعليلنا للتجديد فيها، والمعروف بالثراء اللغوي (المترادفات الابتكارات اللغوية، الإبداع اللغوي ...إلخ)؟ وإذا كانت اللغة العربية اصطلاحات اصطلح عليه جمهور العلماء بدليل أن كل رسول جاء بلغة يفهمها قومه، (وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه). فهل يجوز القول أن العربية تم لها ذلك أي الإصلاح دون العودة إلى الوحي؟

ثم إذا افترضنا أن اللغة العربية لا هي من أصل الوحي وحده. ولا هي من أصل الاصطلاح وحده. بل هي من أصل تأويل لهما. – فإن تفسير (...ولا يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به.) وهو أيضا (اجتهاد) لتفسير نص (وعلم آدم الأسماء كلها): وهو نص من النصوص الظنية الدلالة. مما يبقي على باب الاجتهاد مفتوحا. وتعميل العقل والاجتهاد فيه إلى يوم القيامة. الشيء الذي يفتح الباب على مصراعيه للنظرات العلمية المعاصرة، والاستعانة بها في ترجيح أو عدم ترجيح مسألة هذا الأصل في اللغة العربية. مما يطرح إشكالا آخر هو كيف نستطيع أن نتجاوز الجانب القدسي في اللغة العربية بتسلحنا بالدراسات الوصفية المعاصرة فيها؟

تلك هي الإشكاليات التي نحاول أن نبحثها ولكي نقوم بذلك. سوف نسترشد بالخطوات التالي

اللغة العربية المفهوم والدلالة والتطور.

في أن أصل اللغة العربية وحي.

في أن أصل اللغة العربية اصطلاح.

اللغة العربية بين التفسير والتأويل والتحليل العلمي.

واعتمدنا للوصول إلى نتائج في هذا البحث، المنهج التحليلي النقدي تارة، والمقارن تارات أخرى. وسوف نتخذ من الأجرومية المنطقية مرشدا لنا دون أن نكون عبيدا لها. كما أننا نعتمد على جملة من المصادر ومن المراجع نعتقد أنها تفي بالغرض. والله الموفق لما فيه خير البلاد والعباد.

اللغة العربية المفهوم والدلالة والتطور

إن الهدف من هذه الدراسة هو إبراز مكانة اللغة العربية على أنها أصل اللغات الأخرى. كما أن الهدف هو الوقوف على أهم ما قدمته هذه اللغة من علم ومن فن ومن تراث وتاريخ وحضارة للأمم الأخرى سواء تلك الأمم القائم لسانها على لغة الظاد أو تلك القائم لسانها على لغة غير لغة الظاد أي الأعاجم. وزمن هنا يتبين لنا بما لا يبدع مجالا فيه للشك أن لغة العرب تعود إلى أصل واحد هو أنها أصل اللغات ومن هنا بات الخصام شديدا طوال هذه الفترة من التاريخ للحضارة العربية الإسلامية. هذا المؤشر كان جد قوي من منطلق أن الأسباب والدواعي التي دعت لاتخاذ اللغة العربية أصل اللغات إنما تمثل في جملة من الاسباب ومن الدواعي. تأتي في مقدمة هذه الأسباب وهذه الدواعي ما يلي:

في فلسفة أصل اللغة العربية الوحي والإصلاح.......وما بينهما

الأستاذ الدكتور الأخضر شريط – جامعة الجزائر-

أولا أن اللغة العربية بات يخشى على ذوبانها في مختلف الألسنة التي اختلطت بها مع ذلك الانتشار الهائل لها لا سيما منه مع الفتوحات الإسلامية. الشيء الذي جعل أهل «الحل والعقد في اللغة» يربطون عليها رباط القوم الذين هم في جهاد، وفي نضال مستمر، ضد من ينزع منهم لسانهم. لا سيما وأن اللسان الأعجمي لا يزال عالقا بالقوم الذين يبسطون ظل معاني هيمنتهم على البلاد التي نزل فيها القرآن الكريم.

وأما السبب الثاني الذي جعل من اللغة العربية لسانا مبادرا دائما إلى فعل الخيرات، هو ما احتواه هذا اللسان، وما تضمنه هذا اللسان من محتوى حضاري: وهو القرآن الكريم.

إن اللغة العربية هنا هي لسان وهي أيضا محتوى لهذا اللسان. فكما أن اللسان هو بثابة وجه الأول للورقة وكما أن اللغة العربية (هنا) هي بمثابة الوجه الثاني للورقة فإننا وكما يقول دو سيسير[1] لن نستطيع قص هذه الورقة. لأننا لو قصينا الورقة. فإننا سوف نقص اللغة العربية، واللسان العربي. وكلاهما من محتوى واحد. هذا المحتوى هو المحتوى القرآني أو بعبارة أخرى هو ما احتوته هذه اللغة العربية من مضمون حضاري (قرآني). وعليه يمكن القول أن العربية هي من القوة بمكان، بحيث أنها تحمل سرها في أحشائها.

ومن هنا فإن القرآن الكريم كان دوما عندما يريد أن يعبر على المحتوى الذي احتواه المضمون الحضاري. لا يجد بد سوى أن يعبر عنه (بلسان عربي مبين). ومن هنا كان لا بد من القول أن القرآن الكريم يشكل وجهي اللغة العربية. فهو من جهة يعبر عن مضامين المحتوى الحضاري. ومن جهة ثانية، فإنه يعبر عن وعاء هذا المحتوى.

والقول أن اللغة العربية يمكن فصلها عن اللسان العربي، قول فيه من المراء الكثير. كما أن القول بأنه يمكن فصل القرآن الكريم عن اللغة العربية. أيضا قول فيه من المراء الكثير. لأننا علمنا أن شعوب المعمورة كلها سعت لترجمة القرآن الكريم. من أجل تقريب الفهم لمعاني القرآن. لكن يبقى المعنى الوافي والكامل هو الذي تعبر عنه ألفاظ العربية، بما لها من عبقرية من جهة. وبما لها من جزل وبيان وإبداع.

ولقد سعت فكرة القومية العربية للتنصل من قرآنها. بفعل أنها حاولت أن تضرب صفحا وأن تقيم حاجزا بينها وبين القرآن الكريم، ففشلت فشلا ذريعا. ليس أمام القوميات والشعوبيات الأخرى وحسب. ولكن أمام التحدي الحضاري، الذي فرض على القوم.

فلقد رأينا العمل الجبار الذي قامت به القومية العربية. مع زعماء لها عرفهم التاريخ الحديث. كيف أنهم كانوا أو باتوا من قبيل الراية الحمراء يلوح به الاستعمار للثور الاسباني. في اللعبة المعروفة.

فالمعلوم من هذا الثور أنه كلما رأى اللون الأحمر كلما انزعج وأخذ يهاجم ذاك الإزار تلك القطعة الحمراء من القماش عوض أن يهاجم حامل تلك القطعة. لا حظنا هذا مع كل محاولات التي قامت في البلادالعربية للنهوض بالشعوب العربية على هذا الأساس ابتداء من تلك المحاولة التي أقيمت كرد فعل لفكرة الطورانية، إلى تلك المحاولة التي سقط صدام حسين شهيدا لأجلها.

في أصل العربية وأنها أولى اللغات:

يحدثنا فقهاء اللغة العربية وعلى رأسهم صاحب كتاب الصاحبي[2] على أن اللغة العربية وحي: ذاك

في فلسفة أصل اللغة العربية الوحي والإصلاح.......وما بينهما

الأستاذ الدكتور الأخضر شريط – جامعة الجزائر-

الوحي الذي يعود إلى أول الوحي (إن جاز لنا القول بذلك). ذلك أن الله أوحى لآدم بهذه اللغة "أقول أن لغة العرب توقيف ودليل ذلك قوله جل ثناؤه "وعلم آدم الأسماء كلها"، فكان ابن عباس يقول: علمه الأسماء كلها وهي هذه التي يتعارفها الناس من دابة وأرض وسهل وجبل وحمار وأشباه ذلك من الأمم وغيرها"[3]: هذا النص يتبين من خلاله أن الله أوحى لآدم -عليه السلام- بالأسماء كلها. أي علمه جميع الأسماء. ولكن بأي لغة؟ نقول كما يقول ابن فارس بالعربية. مادام ذلك تم عن طريق الوحي. والوحي هنا بالعربية. مصداقا لقوله تعالى:﴿بلسان عربي مبين﴾. ومنه فإن الوحي هنا هو وحي عربي. هذا من جهة ومن جهة ثانية علمه أسماء كل شيء. أي لم يترك شيء وجد معه بالفعل، ووجد معه بالقوة، وود معه بالتلقائية والعفوية، إلا وعلمه الله إياه. ومن هنا بات آدم -عليه السلام- يتكلم العربية. فهو بهذا أول رجل على سطح الأرض. يتعلم عن طريق الوحي الأسماء: أي اللغة. ومادامت وحيا فهي عربية للسبب الذي ذكرنا سالفا.

ولقد دخل ابن فارس ليثبت بالسنة على أن تعليم الله لآدم هو تعليم له لكل الأشياء كما قال « وروي حصيف عن مجاهد قال: علمه اسم كل شيء وقال غيرهما إنما علمه أسماء الملائكة، وقال آخرون علمه أسماء ذريته أجمعين[4].

والملاحظ هنا أن تعليم كل شيء -حسب ما جاء في هذا الحديث- الذي رواه حصيف عن مجاهد. يؤكد مرة أخرى أن هذا التعليم للأسماء، إنما كان شاملا. مع أن ابن فارس يقف على ابراز مختلف الرؤى لمسألة التعليم في هذا. وكيف أن البعض الآخر قال بأن الله علم آدم أسماء الملائكة والبعض الآخر قال علمهم أسماء ذريته أجمعين: وسواء قلنا بهذا الرأي أو بذاك. فإن المؤكد أن الله علم آدم الأسماء اللغة العربية. وهو في كل الحالات تعليم كامل ومنتهى التعليم. بدليل استعمال الله لفعل علم. الذي يدل على أن التعليم هذا كان لما كان آدم في الجنة. أو كان لما خرج منها. لان الفعل على هذه الصيغة يفيد الاستمرارية.

وفي الحالتين لا نملك دليلا على متى كان؟ لكننا نرجح أن هذا التعليم تم بعد خروج آدم من الجنة. وكان على الملائكة أن يسجدوا له (لآدم). وقبل هذا كان لله أن يعلمه أسماءهم. كما كان له أن يعلمه أسماء ذريته أجمعين. لأن تعلم أسماء ذريته أجمعين، ما كان له أن يكون قبل الخروج من الجنة لأن الذرية جاءت في ما بعد.

وعموما فإننا نأخذ بالرأي القائل بتعليم الله لآدم كل شيء شاملة. وهو رأي ابن فارس. لا سيما وأنها هذا الأخير يقدم مسألة في منتهى القوة: من فقه اللغة، لتثبيت هذا الكل. فيقول "والذي نذهب إليه في ذلك كما ذكرناه عن ابن عباس. فإن قال قائل:لو كان ذلك كما تذهب إليه لقال:"ثم عرضهن أو عرضها" فلما قال عرضهم. عُلم أن ذلك لأعيان بني آدم أو الملائكة. لأن موضوع الكناية في كلام العرب، يقال لما يعقل "عرضهم ولما لا يعقل" عرضها أو عرضهن"-. قيل له إنما قال ذلك والله أعلم لأنه جمع ما يعقل، وما لا يعقل، فغلب ما يعقل. وهي سنة من سنن العرب، أعني (باب التغليب) وذلك كقوله جل ثناؤه ﴿والله خلق كل دابة من ماء، فمنهم من يمشي على بطنه، ومنهم من يمشي على رجلين، ومنهم من يمشي على أربع. "فقال" منهم "تغليباً لمن يمشي على رجلين وهم بنوا آدم.﴾[5]

ومن هنا فإن باب التغليب في اللغة يؤكد مرة أخرى على حقيقة التعليم لكل شيء.

في فلسفة أصل اللغة العربية الوحي والإصلاح.......وما بينهما

الأستاذ الدكتور الأخضر شريط – جامعة الجزائر-

كما قلنا فتغليب ما يعقل على ما لايعقل في «عرضهم » برهان ودليل ساطع على أن «الهم» في عرضهم تؤكد بما لا يدع مجالا للشك، أن تعليم اللغة لآدم كان تعليمه لكل الأسماء، بالمعنى الشامل.

ويرد ابن فارس على قول القائلين أن اللغة من هذا المعنى وحي أو توقيف فما هو قولهم في مفردات اللغة، فكيف جاءت؟ فيجيب بأن كل الأفاظ في اللغة، إنما جاءت من عند الله. أي توقيف. وهذا المعنى يتأكد لما يرى بأن المفردات اللغوية، لو كانت من عند غير الله لما اتفق العلماء على ماهي عليه. بمعنى أن إجماع العلماء في رأيه يؤكد أن اللغة من هذا المعنى، هي الأخرى توقيف. وهي كذلك لاحتجاج العلماء في المختلف عليه، أو في المتفق عليه، وكذلك احتجاجهم بأشعارهم.

يقول في هذا المعنى:

"فإن قال أفتقولون في قولنا سيف وحسام وعضب إلى غير ذلك من أوصافه، أنه توقيف حتى لا يكون شيء منه مصطلح عليه؟ قيل له كذلك نقول،والدليل على صحة ما نذهب إليه إجماع العلماء على الاحتجاج بلغة القوم فيما يختلفون فيه أو يتفقون عليه، ثم احتجاجهم بأشعارهم......"[6]

وفي مسالة له: عن هل أن اللغة جاءت جملة واحدة؟ يرد على أن الأمر لم يكن كذلك بمعنى أن اللغة لم تنزل دفعة واحدة، فإن ابن فارس ينكر هذه المسألة إنكارا، بحيث في رأيه لا يمكن للغة أن تنزل دفعة واحدة. وإنما تعلمها آدام وذريته الذين جاؤوا من بعده على فترات وأحقاب تاريخية. فكان كل من يريد أن يتعلم اللغة العربية. عليه أن يتعلم ما شاء الله أن يتعلم مما علمه الأنبياء. –صلوات الله وسلامه عليهم- (والمعروف أن عدد الأنبياء كثير فلقد جاء في السنة الشريفة أن عددهم كان يفوق الثلاث مائة. كما كان البعض ممن اهتم بالسنة الشريفة قد قدم عددا يضاهي هذا العدد ولكن المؤكد أن عددهم كثير.) ومع ذلك يقص علينا القرآن البعض منهم. وهم نزر قليل. فيقول: (منهم من قصصنا عليك ومنهم من لم نقصص عليك.).

والخلاصة في هذا أن اللغة العربية كانت من الوحي تترى عبر الرسل، ولا سيما العرب منهم. وكان كل نبي إنما يعلم قومه ما شاء الله أن يعلمهم، وبما يتناسب مع المحتاج منهم من اللغة وهكذا...

يقول ابن فارس في هذا المعنى: «ولعل ظانا يظن أن اللغة التي دللنا على أنها توقيف إنما جاءت جملة واحدة وفي زمان واحد. وليس الأمر كذلك بل وقف الله عز وجل آدم عليه السلام على ما شاء أن يعلمه إياه مما احتاج إلى علمه في زمانه وانتشر من ذلك ما شاء الله، ثم علم بعد آدم عليه السلام من عرب الأنبياء صلوات الله عليهم نبياً نبياً ما شاء أن يعلمه، حتى انتهى الأمر إلى نبينا محمد – صلى الله عليه وآله وسلم- فآتاه الله عز وجل من ذلك ما لم يؤته أحدا قبله، تماما على ما أحسنه من اللغة المتقدمة. ثم قر الأمر قراره، فلم نعلم لغة من بعده حدثت»[7]

ويحاول ابن فارس أن يصحح الخطا مع الذين يحاولون "أن يختلقوا" في اللغةويتعملوا فيها أي يصطنعوا في اللغة كلمات لا جذر لها ولا علاقة لها باللغة العربية فيقول «فإن تعمل اليوم لذلك متعمل وجد من نقاد العلم من ينفيه ويرده»[8].

في فلسفة أصل اللغة العربية الوحي والإصلاح.......وما بينهما

الأستاذ الدكتور الأخضر شريط ـ جامعة الجزائر-

ويقدم الدليل من أحد أساطين العربية في حادثة حدث له – طبعا بعد أن قر الأمر قراره في اللغة، فيروي القصة على النحو التالي فيقول:

«ولقد بلغنا عن (أبي الأسود)[9] أن امرءا كلمه ببعض ما أنكره أبو الأسود فسأله أبو الأسود عنه فقال: "هذه لغة لم تبلغك" فقال له: يا ابن أخي لاخير لك فيما لم يبلغني. فعرفه بلطف أن الذي يتكلم فيه مُختلق»[10].

ثم يقدم دليلا آخر من التاريخ القريب منه. – وهو هنا يقصد العهد الجاهلي، أو العهد الإسلامي- الذي عايشه: ففي هذا التاريخ الذي يعتبر بالنسبة له التاريخ الذي عرفت فيه العربية أوج قوتها، وأوج ازدهارها. لأن الحياة الجاهلية، قد دونت للعربية ما دونت من أشعار يحتج بها. كما أن العهد الإسلامي، أيضا قد توج العربية بتاج الكلمات والألفاظ، التي لم تعرف على العهد الجاهلي.

وإلى هنا انتهى ما يمكن أن يظاف للعربية في جذورها. حسب ابن فارس.لأنها بلغت منتهى الثروة في ألفاظها ذات الأصل الجذري وليس في الألفاظ المختلقة.

يقول:«وخلة[11] أخرى أنه لم يبلغنا أن قوما من العرب في زمان يقارب زماننا أجمعوا على تسمية شيء من الأشياء مصطلحين عليه، فكنا نستدل بذلك على اصطلاح كان قبلهم .[12]»

ويقدم دليلا آخر من التاريخ الإسلامي بل من مؤسسي هذا التاريخ. ألا وهم الصحابة –رضوان الله تعالى عليهم– لما كانوا عليه من فصاحة ومن بلاغة، بما أنعم الله عليهم. والأمثلة كثيرة في هذا الباب.

فلقد ذكر التاريخ عن فصاحة أبو بكر –رضي الله تعالى عنه-. وعن بلاغة عمر –رضي الله تعالى عنه– ذاك الرجل الذي قال عنه الرسول – صلى الله عليه وسلم- «لم أر رجل يفري فريه». كما أن بلاغة وفصاحة علي كرم الله وجهه كانت تدل دلالة قاطعة على أن هذا الخليفة كان من الذين رفعوا شأو اللغة العربية. يتجلى ذلك من ما تركه لنا من آثار كنهج البلاغة، وغيره. حتى أن عباس محمد العقاد، لما يتكلم الإمام في كتابه عبقرية علي تجده يضعه في منزلة عالية جدا من ناحية جزالة لغته وبيان أسلوبه وفصاحة لسانه[13].

يقول بهذا الصدد ابن فارس: وقد كان في الصحابة رضي الله تعالى عنهم –وهم البلغاء والفصحاء– من النظر في العلوم....، وما خلناهم اصطلحوا على اختراع لغة أو أحداث لفضة لم تتقدمهم.»[14]

(يجدر بي أن أنوه في على ذكر أن الصحابة لم يصطلحوا على اختراع لفضة... أن صاحب عبقرية الإمام أورد بعض الألفاظ التي قال عنها بأنها تنسب إلى الإمام علي –كرم الله وجهه- والتي قال عنها بأنها من غريب اللغة. ومن هذه الألفاظ يذكر لفظة «ما تربعلبنت، و«ما تسرولقمت»، و«ما تسبتسمكت[15]». ومعنى هذه الألفاظ هو:«ما تربعلبنت» أي ما شربت اللبن يوم الأربعاء. و«ما تسرولقمت» أي ما لبست السروال قائما. و«ما تسبتسمكت» أي ما أكلت السمك يوم السبت.

هذه الألفاظ التي يوردها عباس محمود العقاد في كتابه الذي ذكرنا. يقول عنها بأنها منسوبة للإمام. وهو نفسه ينفي نسبتها للإمام. لأن هذا الأخير في رأيه فصيح وبليغ نعم. ولكن ليس مختلقا. وهذه الألفاظ مختلقة اختلقا.

في فلسفة أصل اللغة العربية الوحي والإصلاح.......وما بينهما

الأستاذ الدكتور الأخضر شريط – جامعة الجزائر-

ثم أن هذه الألفاظ الغريبة لا يمكنها أن تكون مصادر للغة. بدليل أنها ألفاظ مركبة. والتحليل اللغوي يقتضي دائما وأبدا تبسيط اللغة لدرجة أن تكون في أبسط حال لها. غير أن هذه الألفاظ مركبة لتعبر عن جملة. الشيء الذي لا يمكنه أن يكون صادرا عن رجل عريف بل وضليع في العربية. حتى أن السيرة تروي عن هذا الخليفة أنه كان المجاز دأبه. وكان البيان نظمه. وكان للشعر له به منزلة. لدرجة أن أشعاره كانت دائما أشعارا مميزة، من ناحية الأسلوب اللغوي، ومن ناحية ما تتضمن عليه من آداب.

كما أنه عرف أكثر بنثره. وإن الباحثون في الحقل اللغوي يجمعون أنه من أساطين الأدب ومن أساطين اللغة. فكيف للإمام أن يصبح المفتري على اللغة. وأي لغة؟ إنها العربية!

إذا فلا يمكن إطلاقا، أن تكون تلك الألفاظ التي ذكرنا له. مهما كان. وبأي شكل من الأشكال. أو بأي صيغة من الصيغ.

ثانيا هب أن تلك الألفاظ التي ذكرنا هي له. فهل يعقل أن يناقض الإمام أدبه ولغته التي يجزلها جزلا. والذي يقيم أدبه الذي حار طغاة ومشركي قريش[16] في نظمه.

ثم يعود في «الصاحبي». ليؤكد على أن الأصل الأول للغة العربية لما كان هو بلسان عربي مبين.فـ «معلوم أن حوادث الزمان لا تنقضي إلا بانقضائه ولا تزول إلا بزواله[17]».ثم يقول: «وفي ذلك دليل على صحة ما ذهبنا إليه في هذا الباب..»

في أن أصل اللغة العربية اصطلاح.

لقد كانت النظرة المغايرة لنظرة أن اللغة وحي، جاءت على لسان مؤسسها الفقيه اللغوي أبن جني[18] حيث رأى هذا الأخير أن اللغة العربية اصطلاح من ذلك أن اللغة من وضع الأفراد يقول ابن جني ما يلي:

« أكثر أهل النظر على أن اللغة إنما هي تواضع واصطلاح لا وحي وتوقي».

هذا الموقف من صاحب الخصائص يبين على أن اللغة العربية اصطلاح. دون أن يناقض هذا الاصطلاح قوله تعالى ﴿وعلم آدم الأسماء كلها﴾. فكما يقول عنها بأن هذا يقصد أنها وحي توقيف ليس موضع الخلاف بينه وبين أبا علي فقد يكون تأويل الآية هو على نحو أنه واضع فيه القدرة على التواضع. وهنا أود أن أفتح قوسا لأرد على الكثير من المصابين باللغط في التفسيرات الاستشراقية فيخرجوا صاحب القول: أي ابن جني من التصور الإسلامي العام! حتى مع الأسف من كبار الأساتذة. في تحويرهم لحقيقة تأويل ابن جني. اعتبار من مدى تأثرهم بحملة الفكر الغربي. الذي فصل الديني عن ما هو طبيعي. في كل تفسير فلسفي. أو علمي – طبعا من منطلق تلك القصة الشهيرة التي أوحت ببدايات النهضة الأوروبية وإقامتها على «عصر التنوير».

ومع هذا التصور العام لابن جني، فإنه يحاول أن يفصل في كيفية الاصطلاح هذا فيقول: «ذلك بأن يجتمع حكيمان أو ثلاثة فصاعدا، فيحتاجوا إلى الإبانة عن الأشياء المعلومات، فيضعوا لكل واحد منها لفظا، إذا ذكر عرف به مسماه. ليمتاز عن غيره، ويغني بذكره عن مرآة العين، فيكون ذلك أقرب وأسهل من تكلف إحضاره، لبلوغ الغرض في إبانة حاله[19]». ومن هنا نفهم بأن الاصطلاح في اللغة الذي يتكلم عليه. إنما هو اصطلاح:

في فلسفة أصل اللغة العربية الوحي والإصلاح.......وما بينهما

الأستاذ الدكتور الأخضر شريط – جامعة الجزائر-

أولا: يقوم على العلم. كون أن العلماء هم الذين لهم الحق وحدهم في هذا العمل. وهؤلاء يكونون من الحكماء. ومعروف مغزى الحكمة هنا. بمعنى أولئك الصفوة من العلماء الذين من الله عليهم بنور العلم، مع نور سداد الرأي، ومن ذلك كانوا حكماء.

وثانيا أن الاصطلاح في اللغة تمليه الحاجة. حاجة: تسمية الأشياء التي لم يعرف لها اسم، فهي من الأشياء المنكرات. ومن هنا وجب وضع الأسماء لها. حتى تكون بينة وواضحة. وهو المغزى الأول من وضع الاصطلاح في اللغة.

وهناك أغراض أخرى ذات فائدة جمة –حسب ابن جني–

من هذه الفوائد:

– أن وضع الاسم للشيء يفيد في تمييزه عن غيره من المسميات. وهذه الفائدة معروفة في ترتيب الأشياء وتنظيمها لفوائد أخرى جمة. منها فائدة: اختصار الجهد. في نقل الأشياء للعين المجردة. وبالتالي ربح الوقت في وضع الأسماء للمسميات وللأشياء،

– منها كذلك الفائدة الأخرى التي هي التعرف على الأشياء. وهنا يمكننا أن نفتح قوسا لتوضيح أكثر. وذلك باللجوء إلى ضرب مثال.

فهب أننا أمام آلة جديدة معنا. فالسؤال المطروح هو كيف يمكننا أن نطلق عليها إسما. – طبعا– لن يكون لنا ذلك سوى من تتبع الخاصيات التي تعرف بها هذه الآلة. ومن الوظيفة التي تؤديها هذه الآلة. وعلى هذه الشاكلة كان يتكلم ابن جني. في أن التعرف على الأشياء لا يكون إلا من وضع مسميات لها.

وابن جني يرى بأن الله لما ﴿علم آدم الأسماء كلها﴾. أي: علم آدم جميع اللغات، التي كانت معروفة آنذاك: كالعربية، والفارسية، والعبرانية، والسريالية، والرومية، وغيرها. والمهم أن آدم وذريته كان جميعهم يتكلم كل هذه اللغات. وبتفرق منهم اكتفى كل منهم بلغة واحدة، واحتفظ بها. بل وباتت اللغة التي ستنتشر في ما بعد مع ذرياتهم الذين تتاروا من بعدهم. فأخذ كل منهم اللغة التي تلاءمت مع عقيدته ومع محيطه الطبيعي الذي نشأ فيه وهكذا أمر جميع اللغات في العالم .

وعندما نفتح نقاشا فلسفيا نقول بأن هذه وجهة نظر. وتخالفها وجهة نظر ابن فارس. التي تعتمد على النص مباشرة. دون تأويل: وكيف أن اللغة العربية كانت أول اللغات عنده؟ وكيف أن هذه اللغة شملها التفرع فيما بعد مع الأنبياء والرسل صلوات الله وسلامه عليهم؟ وهو الأمر الذي يبقي السؤال مطروحا بشأن ما إذا كانت العربية وحدها هي أولى اللغات. أم أن اللغات الأخرى كانت ممن تكلم آدم، كما رأينا ذلك من ابن جني.

وعن سؤال في ما إذا كان الله قد علم لآدم الأسماء فقط. فما مكانة الأفعال والحروف؟ يجيب ابن جني بأن الأسماء هي«أقوى القبل الثلاث».[20] أي الاسم، والفعل، والحرف. التي يتركب منهم الكلام في اللغة. لأن الكلام هو اللفظ المركب المفيد بالوضع وأقسامه ثلاثة: اسم وفعل وحرف كما يقول النحويون.

وعندما يرد عليه استفسار من القوم بأن اللغة إلهام رباني. يجيب «بأننا كذلك نقول ولا خلاف في ذلك».

وعن ما إذا كان البعض يعيد اللغة إلى أن المسميات إنما تنشأ من محاكاة الطبيعة. ومما يحيط بالإنسان. يجيب بأن هذا وارد. كما أنه

في فلسفة أصل اللغة العربية الوحي والإصلاح.......وما بينهما

الأستاذ الدكتور الأخضر شريط – جامعة الجزائر-

يكون لا محالة واردا في التاريخ الغابر للغة، والذي لا نعلم منه شيئا. لأنّ من يرجح القول بهذا الرأي: هو ما يتجلى من هذه المحاكاة في تسمية الكثير من المسميات. يقول في هذا المعنى:

« وذهب بعضهم إلى أن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات. كدوي الريح وحنين الرعد وخرير الماء وشحيج الحمار ونعيق الغراب، وصهيل الفرس ونزيب الضبى[21]، ونحو ذلك ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد هذا عندي وجه صالح ومذهب متقبل[22] »

إلا أن ابن جني يرى في ما إذا كانت العربية أصل اللغات جمعها؟ بأن هذه المسألة لا زال البحث جاريا حولها. وهو بذلك لا يفصل في ما إذا كان هذا الرأي سديدا. على الرغم من أنه يعترف للعربية بجمالها وبروحها المبدعة وبـ.....

فيقول: «واعلم في ما بعد أنني على تقادم الوقت دائم التنقير والبحث عن هذا الموضع فأجد الدواعي والخوالج قوية التجاذب لي مختلفة التغول على فكري. وذلك إذا تأملت حال هذه اللغة الشريفة، الكريمة، اللطيفة. وجدت فيها من الحكمة والدقة والإرهاف، ما يملك علي جانب الفكر، حتى يكاد يطمح به أمام غلوة السحر. فمن ذلك ما نبه عليه أصحابنا رحمهم الله. ومنه ما حذوته على أمثلتهم. فعرفت بتتابعه وانقياده، وبعد مراميه، وآماده. صحة ما وفقوا لتقديمه منه، ولطف ما أسعدوا به، وفرق لهم عنه. وانظاف إلى ذلك وارد الأخبار المأثورة، بأنها من عند الله عز وجل. فقوى في نفسي اعتقاد أنها من عند الله عز وجل. وأنها وحي.

ثم أقول في ضد هذا. كما وقع لأصحابنا ولنا، وتنبهوا وتنبهنا، على تأمل هذه الحكمة الرائعة الباهرة. كذلك لا ننكر أن يكون الله سبحانه وتعالى قد خلق من قبلنا – وإن بعد مداه عنا-من كان ألطف منا أذهانا وأسرع خواطر، وأجرا جنانا فاقف بين تين الخلتين حسيرا، وأكاثرهما فأنكفئ مكثورا. وإن خطر خاطر في ما بعد، يعلق الكف بإحدى الجهتين ويكفها عن صاحبتها، قلنا به وبالله التوفيق[23]»

اللغة العربية بين التفسير والتأويل والتحليل العلمي

أما الفئة الثالثة في الفكر الإسلامي فقد نظرت إلى اللغة على أنها توقيف وتواضع في الآن نفسه. ومن هؤلاء القاضي أبو بكر[24] وغيره من المحققين في شؤون الكلام. حيث يرى هؤلاء أن النظرتين صحيحتين وأن اللغة هي إلهام رباني ودليل ذلك وعلم آدم الأسماء كلها. وهي بهذا المعنى لا تخرج عن دائما أنها وضع بالخطاب لا بالقوة.

غير أنه إذا كان آدم قد وضع فيه هذا الخطاب.. هذا الإلهام للغة فإن الذين جاؤوا من بعده من ذريته لم يتفقوا على المسميات جميعها. الشيء الذي جعل الاجتهاد في ما بينهم يرجح قوة الاصطلاح على الأشياء والتواضع عليها. وهناك دليل على هذا من النص القرآني هو قوله تعالى وما أرسلنا من رسول

إلا بلسان قومه وهذا دليل على أن اللغة تتداولت مع الرسل عليهم السلام كل حسب الحاجة التي يطلبها قومه. حتى غد ت لغات لهؤلاء الرسل وكان كل واحد منهم يعلم قومه ما شاء أن يعلمهم.

وإذا ما عدنا إلى النص القرآني وعلم آدم الأسماء كلها وجدناه من النصوص التي هي ليست من الأحكام تلك التي تكون قطعية الدلالة بينما هذا النص مفتوح في اعتقادنا للاجتهاد في معنى وتفسير للآية مع مرور العصور والدهور كأن

يأتي كل عصر بما يفتح الله عليه من علم فيستطيع أن يجتهد في النص دون أن ينقص من دلالته شيء وهو بهذا المعنى كما قلنا نص مفتوح للاجتهاد. ولقد كان الأولون قد أشاروا إلى هذه المسألة في الأصول وكيف أنها تبقي هذا النوع من النصوص مفتوحة لاستغلال العقل ولاستخدامه فيه على مر الأزمنة والعصور. ثم أن اللغز المحير فيها هو الذي يفتح دائما وأبدا آفاق البحث العلمي. ومن هذه الآفاق في عصرنا الحالي أن اللغة تتجاذبها عدة تخصصات علمية دقيقة من بين هذه التخصصات تخصص اللسانيات وتخصص علم النفس اللغوي وعلم الاجتماع الثقافي وهذه وغيرها من التخصصات التي تنطلي تحت لواء علم اللغة هذا الأخير الذي تبين له أن تخصص موجود لا محالة في كل محطة من محطات هذا العلم وأولى هذه المحطات هو تخصص علم الصوت وهو ذاك العلم الذي يهتم بتحليل الصوت من الناحية الفيزيائية وانتشاره في الهواء وهناك تخصص آخر هو ذاك الذي يهتم بتلقي طبلة الأذن للصوت، ووقوعه عليها. وهناك تخصص دقيق آخر يهتم بمدى وصول المعلومة إلى فص في المخ: الفص المختص في اللغة، والذي ثبت أنه موجود عند الإنسان فقط، مع الذاكرة اللغوية.

ودون أن ندخل في تفاصيل هذه المسائل، فإن المؤكد اليوم أن العلم قد أخذ على عاتقه زمام البحث في اللغة مستعينا بالتخصصات الدقيقة لها. ومستعينا من تظافر الجهود كلها. يمكنه أن يتغلب على صعوبة هذا اللغز، الذي طالما حير الفلاسفة والمفكرين، على مدار التاريخ.

ونشير هنا أن الجانب العلمي في اللغة، هو الجانب الذي وضع وسطر أسسه مفكرو وفلاسفة النهضة الأوروبية. ابتداء من التجريبيين كجون لوك[25] ودفيد هيوم[26] الإنجليزيان. إلى العقليين، كـ: لايبنيز[27] الألماني.(مع العلم أن التوجه العلمي آنذاك قد تحكمت فيه القاعدة الذهبية لعصر الأنوار المعتمدة على فكرة الحرية والتحرر من أغلال اللاهوت المسيحي).

ونحن بدورنا في آخر هذا البحث، لا يسعنا إلا أن نقول أن اللغة و العربية من صنع الله. وأن كل ما هو اجتهاد ومن بحوث في هذا المجال: أي في المجال اللغوي. هو اجتهاد وبحث من أجل الوصول إلى الغاية الكبرى منه. وهذه الغاية هي الإجابة الشافية والكافية، عن ما هو أصل اللغة العربية، وما هو التحليل اللائق الذي أوصلنا إلى معرفة هذا اللغز، أو هذه المعضلة.

الخلاصة

إن القول بأن اللغة وحي أو توقيف من عند الله له ما يدعمه من نصوص كما رأينا. كما أن القول بأن اللغة اصطلاح أيضا له ما يثبته من نصوص.

والفرق بين الرأيين: الرأي الأول القائل بالوحي، والرأي الثاني القائل بالاصطلاح. هو فرق في المنهج المتبع في تناول فكرة اللغة.

فالرأي الأول: تبنى منهجا انطلق فيه من مسلمات ليصل من اعتماده على حقائق تاريخ إلى تثبيته.

وأما الرأي الثاني فلقد اعتمد في منهجه على الانطلاق من إجماع الحكماء وجمهور العلماء، ليصل بالاصطلاح إلى أنه واقع محسوس. ومع ذلك لا يدعي اليقين المطلق في المسالة مما جعل التفسير العلمي يأخذ مجراه في الزمن المعاصر ليحل المعضلة، أي معضلة اللغة. ومنها معضلة اللغة العربية. وبالله التوفيق.

ثبت بالمصادر والمراجع.

[1]) Ferdinand de Saussure, *Ecrits de linguistique générale*, Paris, "Bibliothèque de philosophie", Gallimard, 2002.

[2]) ابن فارس وهو أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي (329-395 هـ/940-1004 م) لغويّ أي إمام لغة وأدب. قرأ عليه بديع الزمان الهمذاني والصاحب بن عباد وغيرهما من أعيان البيان. أصله من قزوين، وأقام مدة في همذان، ثم انتقل إلى الري فتوفي فيها وإليها نسبته. من مؤلفاته معجم مقاييس اللغة. انظر الموقع: http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D8%A8%D9%86_%D9%81%D8%A7%D8%B1%D8%B3

[3]) أنظر أحمد بن فارس، كتاب الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها،(تصنيف)ص5.

[4]) المصدر نفسه ص5

[5]) المصدر نفسه ص 6

[6]) المصدر نفسه ص 6

[7])المصدر نفسه ص7

[8]) المصدر نفسه ص7.

[9]) **أبو الأسود الدؤلي** (16 ق.هـ - 69 هـ) هو ظالم بن عمرو بن سفيان. ولد في الكوفة ونشأ في البصرة, من سادات التابعين وأعيانهم، يعتبر أول من وضع علم النحو, و شكل المصحف. صحب الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، وشهد معه وقعة صفين. وهو ملك النحو.. أنظر

[10]) أحمد بن فارس كتاب الصاحبي .ص 07

[11]) خلة أخرى أي وزيادة أخرى .

[12]) أحمد بن فارس كتاب الصاحبي ،مرجع سبق ذكره ص7

[13]) لمزيد من التفاصيل أنظر عباس محمود العقاد عبقرية الإمام علي، دار المعارف القاهرة 1976.

[14]) أحمد بن فارس كتاب الصاحبي.ص 07.

[15]) راجع عباس محمد العقاد ، عبقرية الإمام علي.

[16]) أنظر سبب نزول الآيات من 11 إلى 30من سورة المدثر. في : سيد قطب ، في ظلال القرآن الجزء السادس دار الشروق الطبعة الشرعية العاشرة 1982 ص3756. والرواية في هذا هي :

« ..وقد وردت روايات متعددة بأن المعني هنا هو الوليد ابن المغيرة المخزومي . قال ابن جرير : حدثنا ابن عبد الأعلى ، حدثنا محمد بن ثورة ، عن معمر، عن عبادة بن منصور، عن عكرمة ، أن الوليد بن المغيرة جاء إلى النبي –صلى الله عليه وسلم –فقرأ عليه القرآن ، فكأنه رق له ، فبلغ ذلك أبا جهل بن هشام، فأتاه فقال له أي عم ! إن قومك يريدون أن يجمعوا لك مالا . قال: لم؟ قال: يعطونكه ، فإنك أتيت محمدا تتعرض لما قبله(يريدون بخبث أن يثير كبرياءه من الناحية التي يعرف أن الوليد أشد بها اعتزازا) قال :قد علمت قريش أني أكثرها مالا ! قال فقل فيه قولا يعلم قومك أنك منكر لما قال ، وأنك كاره له ! قال: فماذا أقول فيه ؟فوالله ما منكم رجل أعلم بالأشعار مني ولا أعلم برجزه ولا بقصيده ، ولا بأشعار الجن! والله ما يشبه الذي يقوله شيئا من هذا .والله إن لقوله الذي يقوله لحلاوة ، وإنه لا يحطم ما تحته ، وإنه ليعلو وما يعلى ...قال: والله لا يرضى قومك حتى تقول فيه ..قال : فدعني حتى أفكر فيه ..فلما فكر قال: إن هذا إلا سحر يؤثره عن غيره .فنزلت: ذرني ومن خلقت وحيدا –حتى بلغ-عليها تسعة عشر»

[17]) أحمد بن فارس الصاحبي في فقه اللغة ص7

[18]) أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي ، صاحب التصانيف . كان أبوه مملوكا روميا لسليمان بن فهد الموصلي . وله ترجمة طويلة في "تاريخ الأدباء "لياقوت . لزم أبا علي الفارسي دهرا ، وسافر معه حتى برع وصنف ، وسكن بغداد ، وتخرج به الكبار .
وله "سر الصناعة" و"اللُّمع" ، و"التَّصْرِيف" و" التلقين في النحو"، و"التعاقب" ، و"الخصائص" و "المقصور والممدود" ، و"ما يذكر ويؤنث" ، و "إعراب الحماسة" ، و "المحتسب في الشواذ . "وله نظم جيد . خدم عضد الدولة وابنه ، وقرأ على المتنبي "ديوانه" ، وشرحه، وله مجلد في شرح بيت لعضد الدولة . أخذ عنه: الثمانيني وعبد السلام البصري . توفي في صفر سنة اثنتين وتسعين وثلاث مائة.
ولد قبل الثلاثين وثلاث مائة، وكان أعور.أنظر الموقع
http://www.islamweb.net/newlibrary/showalam.php?id=3655 .

[19]) ابن جني(أبي الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، دون تارخ 40.

[20]) ابن جني كتاب الخصائص ،تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية دون تارخ ،ص41.

[21]) هكذا وردت في النص لأنه يفترض أن يكون دوي الرعد وحنين الريح و...

[22]) أنظر المصدر نفسه ص47

[23]) أنظر ابن جني الخصائصص48

[24]) إمام المتكلمين ورأس الأشاعرة أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد القاضي المعروف بابن الباقلاني البصري المالكي، توفي سنة403هـالمصدر الموقع:
http://www.alhawali.com/index.cfm?method=home.showFahras&id=1000099&ftp=Alam

[25]) جون لوك John Locke (1632-1704) فيلسوف ومفكر انجليزي من مؤلفاته نظرية المعرفة. وفيه اهتمام بعلاقة اللغة بالفكر.

[26]) دفيد هيوم فيلسوف انجليزي من أصحاب المذهب التجريبي 1711-1776 ضمن كتابه مدارك في الفهم البشري أفكاره عن اللغة

[27]) لايبنز.ج G, Leibniz (1646 - 1716 ، فيلسوف رياضي ومنطقي ألماني. اهتم بوضع الأسس الأولى لعلم اللغة.

موسوعة الشعر الجزائري

الأستاذ: سعيد هاشمي

بدعم من وزارة الثقافة أصدرت دار الهـدى "**موسوعة الشعر الجزائري**" في طبعة ثانية. ألفها فريق من أساتذة جامعة منتوري بقسنطينة، وهم السادة الدكاترة: الربعي بن سلامة ومحمد العيد تاورته وعمار ريس وعزيز لعكايشي.

صدرت الموسوعة في حلة جميلة وطباعة جيدة، وقسمت إلى مجلدين:

الأول يشمل تراجم الشعراء من الألف (أ) إلى الزاي (ز)، في735 صفحة، ويحتوي على 212 شاعر.

الثاني يشمل تراجم الشعراء من السين (س) إلى الياء (ي)، في758 صفحة، ويحتوي على 229 شاعر

يهدف هذا المشروع ــ كما جاء في تنويه رئيس الجامعة ــ إلى تنظيم وإبراز التراث الفني الوطني.

وفي مقدمة المجلدين نجد المنهجية المتبعة في تقديم الشعراء:

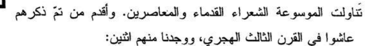


1 ــ اعتُبر شاعرا كل من وصفته المنشورات بذلك، وكل من نَـشر على أنه شاعر.

2 ــ رُتب الشعراء ألفبائيا، وفق القواعد المعمول بها في ترتيب المعاجم. واعتُمد على اسم الشهرة (لقبا أو كنية أو نسبة)، ويتبع بالاسم الشخصي للشاعر.

3 ــ تُـقدم ترجمة للشاعر في الصفحة الأولى، وتُـتبع بنماذج من شعره.

4 ــ يُعرّف الشاعر دون إصدار الحكم النقدي أو التقييمي عليه ولا على شعره.



تَناولت الموسوعة الشعراء القدماء والمعاصرين. وأقدم من تمّ ذكرهم عاشوا في القرن الثالث الهجري، ووجدنا منهم اثنين:

ــ ابن عبد الوهاب (الإمام أفلح) المتوفى سنة 240هـ الموافق لـ845م الجزء الثاني ص244.

ــ التيهرتي (بكر بن حماد) 200– 296 هـ الموافق لـ 816– 909 م. الجزء الأول ص309.

والموسوعة ذات قيمة أدبية كبيرة، في التعريف بتراثنا الشعري. وهو مجهود يستحق التنويه. والأساتذة الأفاضل يستحقون الشكر الجزيل على الجهد الذي بذلوه لجمع هذه المادة في هذا العمل القيم. فهنيئا لهم، وهنيئا للثقافة الجزائرية بهذا الإنتاج الثمين. ونتمنى أن نرى مثل هذه الموسوعات في الأجناس الأدبية الأخرى.

مجلة عن كتب

حسن الميلاحي تطوان

صدر العدد الأول من مجلة"عن الكتب"، عن مطبعة الخليج العربي بتطوان، وهي مغربية تعنى بالإصدارات الجديدة، وتنتصر للقراءة، المجلة يرأس تحريرها الناقد المغربي عبد اللطيف البازي.

الافتتاحية:

نقرأ في الافتتاحية:

"إن القراءة تلزم الفرد وتحثه على الحلم، وفيها يندغم المعنى والوجهة كما في المفردة اللاتينية وهي مغامرة وانشداد إلى الجديد وغير المألوف. وقراءة كتاب قد تشكل أنسب مدخل لقراءة العالم والانخراط في عملية تغييره، ذلك أن الكتب لا تغير العالم ولكنها تغيرنا لنعمل نحن بدورنا على التأثير في محيطنا محتمين بمعارفنا وتجاربنا".

تمتد المجلة من الصفحة 1 إلى الصفحة 48، وتنقسم إلى ثمانية أبواب نظرية متنوعة وغنية من حيث المواد تعكس حاجيات وشواغل القارىء المغربي.

فإلى جانب التقديم الذي كتبه عبد اللطيف البازي، نقرأ ضمن "**حديث ومغزل**" لحوار ممتع خصت به المجلة المثقف و الروائي المغربي محمد برادة الذي يبين أهمية الكتابة ووظائفها النفسية، كما يتحدث عن تجربته في مجال الكتابة الروائية والطقوس التي ينخرط فيها، ويتمنى أن يحتفظ التاريخ الأدبي بـــ" لعبة النسيان"و"حيوات متجاورة".

انفراد مؤقت:

في باب" **انفراد مؤقت**"،خص الشاعر المغربي محمد الميموني المجلة بفصل من سيرته الذاتية التي يعدها للنشر والتي جاءت تحمل عنوان"**صندوق الكتب العجيب**"، وللإشارة فإن القصيدة المغربية الحديثة مدينة بالشيء الكثير للمبدع محمد الميموني الذي بدأ كتابة الشعر منذ ما يزيد عن نصف قرن، وهي الكتابة التي كانت دائما تناهض العنف وتقف ضد الخواء، وتحتفي بالإنسان والحياة وعالم الجمال.

مسارات التفرد:

أما بخصوص ملف المجلة الذي يحمل عنوان "**مسارات التفرد**"،فقد تضمن ملفا حول السوسيولوجي المغربي الراحل عبد الكبير الخطيبي الدكاترة رشيد بنحدو وفريد الزاهي ونجيب واسمين وأحمد محفوظ،

والملف كما معلوم يفتح إمكانية التعرف عن الخطيبي والسفر في عوالمه السوسيولوجية، كما يتيح لدى القارىء التوقف عند تلقي الخطيبي سوسيولوجيا.

حديث ومغزل:

وضمن محور" حديث ومغزل" نقرأ لحوار ممتع مع الإعلامي والشاعر والقاص عدنان ياسين، الحوار يضمن التعرف إلى بعض القضايا الثقافية وراهنيتها، كما يناقش بعض قضايا الكتاب وأسئلة ثقافية متنوعة، الحوار من توقيع عبد اللطيف البازي.

ما الحب إلا للكتاب الأول:

من جانب آخر نقرأ ضمن محور "ما الحب إلا للكتاب الأول"، يستعيد الروائي المغربي عز الدين التازي تجربة في مجال الكتابة من خلال مجموعته القصصية "أوصال الشجر المقطوعة" كما نطالع ضمن نفس المقال بعض المواقف بخصوص قضايا الكتابة والحياة والتجربة الإبداعية.

حديث ومغزل:

وغير بعيد عن تجربة الكتابة في المهجر حاورت المجلة الكاتبة المغربية المقيمة بإسبانيا الروائية "نجاة الهاشمي" الفائزة بجائزة "رامون يول" عن روايتها الفاتنة "أنا أيضا كطالانية"، وللإشارة فإن جائزة "رامون من أهم الجوائز الكاطالانية.

قضية ثقافية:

وفي المحور الأخير الذي يحمل عنوان "قصية ثقافية" نقرأ ورقة نقدية وتعريفية عن رواية"كومورا" أو الكتاب القاتل.

وقد ساهمت في مواد هذا العدد الجميل كوكبة من الكتاب المغاربة بمختلف اتجاهاتهم وألون طيفهم، وهم:

محمد برادة، شرف الدين ماجدولين، سعيد يقطين، عبد الفتاح الحجمري، العالية ماء العينين، محمد الميموني، خالد أقلعي، أنطونيو رييس، يويسف الريحاني، حسن اليملاحي، رشيد بنحدو، فريد الزاهي، نجيب واسمين، أحمد محفوظ، فاطمة الميموني، محمد الصبان، ياسين عدنان، محمد العناز، عبد الحق ميفرني، خالد

مجلة عن كتب

حسن الميلاحي تطوان

البقالي القاسمي، محمد عز الدين التازي، نجاة الهاشمي، رشيد برهون، نور الدين بندريس، عبد اللطيف الباز ي.

ومن الكتب التي تعرفها المجلة من خلال تقديم نقدي نذكر/ ميرندا لفاطمة بوزيان،تخاريف المساء لرشيد ياسين ،وذاتي رأيت لعبد اللطيف شهبون، والببوش لمحمد أنقار، وسيلان لهشام حراك،وخريف وقصص أخرى لأحمد المديني، وديوان السندباد لأحمد بوزفور، وإدانة الأدب لعبد الرحيم جيران، وتازمامورت لعزيز بنبين، وسرير الأسرار للبشير الدامون، والجثة المكوفرة لعثمان أشقرا......

يشار إلى أن هيئة التحرير تتكون من سعيد الشقيري، ورشيد برهون، ونور الدين بندريس، والإنجاز التقني لرحيمو الشبيهي.

صدر العدد الأول من مجلة"عن الكتب"، عن مطبعة الخليج العربي بتطوان، وهي مغربية تعنى بالإصدارات الجديدة، وتنتصر للقراءة، المجلة يرأس تحريرها الناقد المغربي عبد اللطيف الباز ي.

الافتتاحية:

نقرأ في الافتتاحية:

"إن القراءة تلزم الفرد وتحثه على الحلم، وفيها يندغم المعنى والوجهة كما في المفردة اللاتينية وهي مغامرة وانشداد إلى الجديد وغير المألوف. وقراءة كتاب قد تشكل أنسب مدخل لقراءة العالم والانخراط في عملية تغييره، ذلك أن الكتب لا تغير العالم ولكنها تغيرنا لنعمل نحن بدورنا على التأثير في محيطنا محتمين بمعارفنا وتجاربنا".

تمتد المجلة من الصفحة 1 إلى الصفحة 48، وتنقسم إلى ثمانية أبواب نظرية متنوعة وغنية من حيث المواد تعكس حاجيات وشواغل القارىء المغربي.

فإلى جانب التقديم الذي كتبه عبد اللطيف الباز ي، نقرأ ضمن **"حديث ومغزل"** لحوار ممتع خصت به المجلة المثقف والروائي المغربي محمد برادة الذي يبين أهمية الكتابة ووظائفها النفسية، كما يتحدث عن تجربته في مجال الكتابة الروائية والطقوس التي ينخرط فيها، ويتمنى أن يحتفظ التاريخ الأدبي بـــ" لعبة النسيان" و"حيوات متجاورة".

مجلة عن كتب

حسن الميلاحي تطوان

انفراد مؤقت:

في باب" **انفراد مؤقت**"، خص الشاعر المغربي محمد الميموني المجلة بفصل من سيرته الذاتية التي يعدها للنشر والتي جاءت تحمل عنوان"**صندوق الكتب العجيب**"، وللإشارة فإن القصيدة المغربية الحديثة مدينة بالشيء الكثير للمبدع محمد الميموني الذي بدأ كتابة الشعر منذ ما يزيد عن نصف قرن، وهي الكتابة التي كانت دائما تناهض العنف وتقف ضد الخواء، وتحتفي بالإنسان والحياة وعالم الجمال.

مسارات التفرد:

أما بخصوص ملف المجلة الذي يحمل عنوان "**مسارات التفرد**"، فقد تضمن ملفا حول السوسيولوجي المغربي الراحل عبد الكبير الخطيبي الدكاترة رشيد بنحدو وفريد الزاهي ونجيب واسمين وأحمد محفوظ، والملف كما معلوم يفتح إمكانية التعرف عن الخطيبي والسفر في عوالمه السوسيولوجية، كما يتيح لدى القارىء التوقف عند تلقي الخطيبي سوسيولوجيا.

حديث ومغزل:

وضمن محور "حديث ومغزل" نقرأ لحوار ممتع مع الإعلامي والشاعر والقاص عدنان ياسين، الحوار يضمن التعرف إلى بعض القضايا الثقافية وراهنيتها، كما يناقش بعض قضايا الكتاب وأسئلة ثقافية متنوعة، الحوار من توقيع عبد اللطيف البازي.

ما الحب إلا للكتاب الأول:

من جانب آخر نقرأ ضمن محور "ما الحب إلا للكتاب الأول"، يستعيد الروائي المغربي عز الدين التازي تجربة في مجال الكتابة من خلال مجموعته القصصية "أوصال الشجر المقطوعة" كما نطالع ضمن نفس المقال بعض المواقف بخصوص قضايا الكتابة والحياة والتجربة الإبداعية.

حديث ومغزل:

وغير بعيد عن تجربة الكتابة في المهجر حاورت المجلة الكاتبة المغربية المقيمة بإسبانيا الروائية" نجاة الهاشمي" الفائزة بجائزة "رامون يول" عن روايتها الفاتنة" أنا أيضا كطالانية"، وللإشارة فإن جائزة "رامون من أهم الجوائز الكاطالانية.

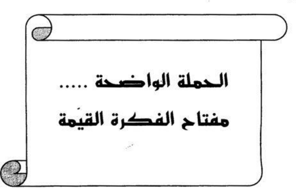
قضية ثقافية:

وفي المحور الأخير الذي يحمل عنوان" قصية ثقافية" نقرأ ورقة نقدية وتعريفية عن رواية"كومورا" أو الكتاب القاتل. وقد ساهمت في مواد هذا العدد الجميل كوكبة من الكتاب المغاربة بمختلف اتجاهاتهم وألون طيفهم، وهم:

محمد برادة، شرف الدين ماجدولين، سعيد يقطين، عبد الفتاح الحجمري، العالية ماء العينين، محمد الميموني، خالد أقلعي، أنطونيو رييس، يويسف الريحاني، حسنْ اليملاحي، رشيد بنحدو، فريد الزاهي، نجيب واسمين،أحمد محفوظ، فاطمة الميموني، محمد الصبان، ياسين عدنان، محمد العناز،عبد الحق ميفرني،خالد البقالي القاسمي، محمد عز الدين التازي، نجاة الهاشمي، رشيد برهون، نور الدين بندريس، عبد اللطيف البازي.

ومن الكتب التي تعرفها المجلة من خلال تقديم نقدي نذكر/ ميرندا لفاطمة بوزيان، تخاريف المساء لرشيد ياسين، وذاتي رأيت لعبد اللطيف شهبون، والببوش لمحمد أنقار، وسيلان لهشام حراك، وخريف وقصص أخرى لأحمد المديني، وديوان السندباد لأحمد بوزفور، وإدانة الأدب لعبد الرحيم جيران، وتازمامورت لعزيز بنبين، وسرير الأسرار للبشير الدامون، والجثة المكوفرة لعثمان أشقرا......

يشار إلى أن هيئة التحرير تتكون من سعيد الشقيري، ورشيد برهون، ونور الدين بندريس، والإنجاز التقني لرحيمو الشبيهي.



مجلة الثقافة

الأستاذ: سعيد الهاشمي

عن وزارة الثقافة صدر العدد 21 من مجلة "الثقافة"، في حلّة جديدة وطباعة ممتازة وموضوعات ثرية. تزينها لوحات الفنان التشكيلي الجزائري المبدع "عبد الرحمن عيدود". فخرجت المجلة زاهية جذابة بألوانها، غنية بمقالاتها التي حررها أدباء أعلام في عالم الثقافة. وفتحت أبوابا ومحاور أساسية في مجال الفكر والأدب.

نجد في هذا العدد المحاور الآتية:

دراسات أدبية: وتتضمن دراسات في النثر والشعر.

التاريخ والمجتمع: ويحتوي على مقالات عن المثقفين الجزائريين، واللغة والهوية، وخصائص النظام الإداري في العهد العثماني.

المسرح: يتضمن مقالتين: الواقع الاجتماعي في المسرح، والمسرح في المنظومة التربوية.

باب الترجمة: ترجمت فيه مقالة تتحدث عن العنصرية وحرب الجزائر في الرواية البوليسية الفرنسية.

الملحق الإبداعي. مخصص للشعر.

ملف العدد: نجد فيه دراسات معمّقة لأعمال الأديب الكبير الطاهر وطار وعالمه الروائي. ومن إبداعاته التي تم التطرق إليها بالدراسة والتحليل:

ـ الشمعة والدهاليز؛ تناولتها دراستان:

* قراءة في رواية الشمعة والدهاليز..
* دهاليز الطاهر وطار.

ـ الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي؛ وتناولتها بالدراسة ثلاث مقالات:

* العودة المستحيلة في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.
* سيميائية العنوان عند الطاهر وطار..
* نحو رواية عجائبية..

ـ الزلزال: في مقالة (الإرهاص بزلزال التطرف).

كما احتوى الملف على دراسات خاصة بأعماله:

*مقاربة نقدية، مترجمة، تجمع أعمال الطاهر وطار (اللاز والزلزال وعرس بغل) وأعمال عبد الحميد بن هدوقة (ريح الجنوب، بان الصبح، الجازية والدراويش).

* مقالة حول تجربة الطاهر وطار الروائية.

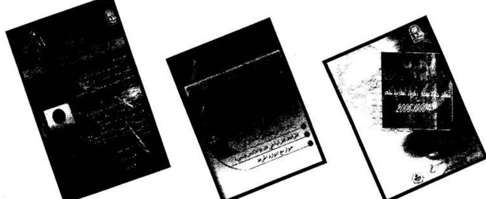
والدراسات فيها نظرة جديدة، وطريقة حديثة في التناول والتحليل. فجمعت المجلة بين جمال الشكل وعمق المحتوى.

قصيد في التذلل



صدرت رواية الأستاذ الطاهر وطار الأخيرة "**قصيد في التذلل**" عن دار "الفضاء الحر". عرض الكاتب محتوى هذه الرواية في شكل جديد، قسمها إلى ثلاث محطات "الرهن"، "البيع"، "الخاتمة" وهذا التقسيم مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمضمون، الذي صور فيه واقع الجزائر الراهن، وموقف الشعراء من السلطة.





الشاعر والإعلامي الإماراتي خالد الظنحاني في حوار لـ "التبيين"

الجزائر – انشراح سعدي-

*** بعض الشعراء يخضع لإرادة الجماهير ويكتب شعرا فكاهيا مبتذلا حد الإسفاف المقزز.**

***بعض الفضائيات العربية الفارغة اتخذت من أنصاف الأقلام علفا إعلاميا تسد به جوع البرامج.**



خالد الظنحاني

عن القصيدة الشعبية الاماراتية وما حققت من نجاح في ظل الكم الهائل من الشعراء في الخليج العربي وعن مميزات اللغة الشعرية الإماراتية والمسابقات الشعرية التي تقتات عليها الفضائيات العربية وعن أمور ثقافية أخرى تحدث الشاعر الإماراتي خالد الظنحاني.

***عرفت القصيدة الشعبية في الآونة الأخيرة إقبالاً كبيراً وبرزت أسماء لامعة في الخليج العربي وبالموازاة استسهل كل من يلصق حرفين أو جملتين قول أنا شاعر أكتب القصيد الشعبي ما رأيك في ذلك؟**

نعم صحيح، في هذا الزمن ظهرت لوثة أو جرثومة شعرية أصابت كثير من الناس، واستشرت في أجساد أشباه الشعراء وتفاعلوا معها، فصالوا وجالوا، وكل غايتهم أن يصبحوا شعراء، وللأسف احتوتهم بعض الفضائيات الشعرية، فارغة الشكل المضمون، واتخذت ما يقولونه من كلام "علفا" إعلامياً لها، لتسد الجوع البرامجي الذي تعيشه. نحن في يومنا هذا نعاني فعلا من تلوث شعري خطير، ينذر بكارثة تشويه الذائقة العربية الشعرية، وهذا يدعوننا والمهتمين بالشعر الجميل، إلى الوقوف جنباً على جنب للتخلص من هذه الآفة المزعجة.

نعم، في هذا الزمن، كثر الشعراء وقل الشعر، لكنه يبقى العصر الذهبي للشعر الحقيقي

***مثلت الإمارات في العديد من البلدان العربية هل التواصل مع الشعوب يكسب الشاعر مرجعية جديدة يتكأ عليها في كتاباته؟**

لا شك أن التواصل بين الشعوب يثري تجربة الشاعر، ويكسبه معرفة وثقافة جديدتين، وأساليب شعرية ومفردات جديدة في عالم الشعر، ويمكنه أيضاً من التعرف على أنماط حياتية شعبية مثيرة لتلك الشعوب التي يزورها. وأنا أعتبر هذا الاتصال هو المحك الحقيقي الذي يكشف مدى قدرة الشاعر الأصيل والمجيد على تحقيق التفاعل الوجداني والتقارب الروحي بينه وبين متلقي الشعر على اختلاف ثقافاتهم. والكل يعلم أن دولة الإمارات تؤمن وتحث على حوار الحضارات والثقافات بين الأمم والشعوب، بل أن ذلك من ضمن إستراتيجيتها التنموية الرامية للتنمية الشاملة والمستدامة، ونحن معشر الشعراء والمثقفين يقع على عاتقنا دور مهم وعظيم في تحقيق التبادل الفكري والتثاقف الحضاري بيننا وبين مختلف البلدان، الشقيقة منها، والصديقة

الشاعر والإعلامي الإماراتي خالد الظنحاني في حوار لـ "التبيين"

الجزائر – انشراح سعدي-

*** أن تقرا قصائدك في عاصمة الجن والملائكة كما سماها الراحل طه حسين هل يعتبر ذلك إضافة للشاعر خالد الظنحاني؟**

بكل تأكيد أنها إضافة مميزة وتجربة ثرية، ليست لي فقط، ولكن للشعر والشعراء النبطيين عامة، ذلك أن الشعر النبطي متهم بأنه إقليمي، محدود النطاق لا يتعدى المحلية، لكني من خلال هذه الأمسية أثبت العكس.

أنا قبل عامين صرحت في حوار صحفي عبر مجلة شعرية إماراتية، أنني سأصل بالشعر الإماراتي النبطي إلى العالمية، وها أنا أوصلته فعلاً، فأنا أول شاعر يكتب العامية يحيي أمسية شعرية مترجمة في العاصمة الفرنسية باريس، وسط جمهور متعدد الثقافات من عرب وأوروبيين وفرنسيين، ولا أنسى طبعاً صديقي الشاعر محمد سعيد الظنحاني الذي صاحبني في الأمسية والتي نظمتها هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام بالتعاون مع معهد العالم العربي في باريس. وهذه أول قطرة التي يتبعها الغيث، ولنا موعد آخر، قريبا، في ألمانيا، إن شاء الله تعالى.

***للهجة الإماراتية مميزات عديدة، وهي نتيجة تشاكل عميق بين الثقافة والتراث العريق هل يجد المستمع لقصائدك مشكلاً في فهمها؟**

لكل لهجة مفردات خاصة غير مفهومة إلا من قبل ناطقوها، وهناك لهجات متعددة داخل البلد الواحد لا يفهما سوى الذين يتكلمون بها.

والمفردات الإماراتية وصلت للذائقة العربية عن طريق الأغنية الإماراتية الرصينة، وتقبلوها بل وفهموها بكل سهولة، مما زاد الطلب على الشعر الغنائي الإماراتي من قبل الفنانين.

هناك شعراء اتجهوا إلى التقليد البحت "للهجات خليجية وخاصة النجدية، فأخطئوا في توجهاتهم، لأن التقليد دائما يكون ظلا للأصل، ولا يستساغ أبدا.

وما فعلته أنا وبعض الشعراء الإماراتيين، أننا اتجهنا إلى تفصيح اللهجة – بما يسمى حاليا باللغة البيضاء، ليسهل فهمها لكل من ينطق بالضاد مع الإبقاء على الروح الإماراتية في القصيدة، وأنا أعتبرها مدرسة شعرية جديدة، أتمنى من كل الشعراء التقليديين والمقلدين أن ينتهجوا نهجنا.

وهذا ما سهل عملية القبول لقصائدي في مختلف الدول العربية.

*من له الفضل في نجاحك وتألقك في سماء الإمارات والوطن العربي؟

الفضل بعد الله تعالى للطبيعة، فأنا ابن الفجيرة ذات الجبال الشُم، والوديان الساحرة الأخاذة، والبحار الزرق، فعلى صفحات الماء وقرب الأفق.. عند المساء كل شيء ينطق شعراً..، فكيف لا انطق شعراً، ومن فوقي ومن تحتي تحوم القوافي.. الشعر تعلقت به صغيراً، فصار مني وصرت منه كبيراً.

أنا يا سيدتي تصالحت مع الشعر، فتصالح معي، ووهبني الإبداع، الذي حققت من خلاله كل هذا النجاح.

*** أطلقت جمعية دبا للثقافة والفنون والمسرح مؤخرا "بيت الشعر" بصفتك المشرف العام عليه ما هي توجهات هذه المؤسسة ومنطلقاتها خصوصا بوجود مؤسسات شبيه؟**

الشعر ديوان العرب ويشكل أهمية كبيرة للوجدان العربي، وقد حرصنا على أن يكون له بشقيه النبطي والفصيح مرجع يتوجه إليه كل من له علاقة بالشعر."والدعم الكبير التي تقدمه هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام، إلى المؤسسات الثقافية في الفجيرة بشكل عام، شكّل رافداً حقيقياً في عمليتي الابتكار والإبداع.

الهدف الأول هو تنشيط الحركة الشعرية بين أبناء المجتمع بإقامة المهرجانات والندوات المتخصصة وطباعة الدواوين الشعرية والإشراف على جميع الأمسيات الشعرية التي ستُنتظم في المنطقة، فضلا عن

الشاعر والإعلامي الإماراتي خالد الظنحاني في حوار لـ "التبيين"

الجزائر – انشراح سعدي-

إشرافه على "جماعة الشعر الشعبي" كأكاديمية مصغرة تسعى إلى تعليم أساسيات القصيدة النبطية وفنون الإلقاء ومستجدات القصيدة الجديدة وغيرها من الإشكاليات التي تطرح في هذا السياق.

وقيام مثل هذه المؤسسة الثقافية يخدم المنطقة ثقافيا لاسيما في ظل عدم وجود مظلة شعرية سواء في الفجيرة أو دبا أو خورفكان والمناطق التي تدور في فلكها، وقد تمت دراسة كل الاحتمالات الايجابية المتوقع أن تحدثها مثل هذه المؤسسة على صعيد التنشيط الأدبي والشعري الذي يقبل عليه الشباب بكثافة ويتوقعون منا كجهة ثقافية أن ندعمهم ونوجههم.

وللهيئة مجلس فخري يقوم بتقديم الرؤى والمشورة، لإعداد الخطط والبرامج الشعرية الهادفة والمستجدة، وتتكون من مجموعة من نخبة الشعراء وهم: محمد سعيد الظنحاني، وراشد شرار، وسيف السعدي، وسالم الزمر، واحمد محمد عبيد، وعيضة بن مسعود، وهؤلاء سيشكلون رافدا كبيرا لبيت الشعر في المنطقة لما يتمتعون به من خبرة وتجربة عميقتين.

*** عشق الكلمات.. هذه المسابقة التي بثت عبر قناة MBC1 وبرعاية شركة جلاكسي للشيكولاتة وكنت أحد أعضاء لجنة التحكيم.. كيف ترى مستواها؟**

مستواها جيد، وتعتبر تجربة رائدة وسابقة إعلامية بتخصيص المسابقة على الشعر النسوي الفصيح منه والعامي، وتؤكد على الاهتمام بشعر المرأة العربية بعيداً عن محاولة تهميشها إبداعيا.

***ما الذي ينقص هذه المسابقة من وجهة نظرك؟**

مسابقة عشق الكلمات ينقصها الاستقلالية،لأنها الآن تتموضع ضمن برنامج "صباح الخير يا عرب" الذي تبثه قناة الإم بي سي1 في الفترة الصباحية، كما أنها تحتاج إلى بعض التعديل في آلية التنفيذ إذا اعتبرنا أنها مسابقة قائمة بحد ذاتها.

*** ألا ترى إن عشق الكلمات نسخة لشاعر الشعراء ؟**

لا..لا..ليس هناك وجه شبه بينهما، فمسابقة عشق الكلمات تختص بالشعر النسوي، وتجمع بين الشعر الفصيح والعامي، كما أنها موجهة للمواهب أو بالأصح للموهبات من النساء. أما برنامج شاعر الشعراء فهو عام، لكلا الجنسين من الشعراء المتمرسين بالشعر والتجربة الكتابية النبطية على وجه الخصوص، بالإضافة إلى أنه برنامج شعري نبطي له كيان مستقل .

***حكمت مسابقة شعرية لبعض المدارس، هل تضيف مثل هذه المسابقات لك شيئاً؟**

تحكيمي في تلك المسابقات المدرسية، يأتي من باب المسؤولية الإجتماعية اتجاه الوطن الحبيب. فنحن معشر الأدباء والشعراء منوطون بدور مهم في التنمية الشاملة التي تنشدها الدولة، وذلك بالارتقاء بالمستوى الثقافي للمجتمع، وصقل ذائقة أفراد المجتمع بكل ما هو جميل ومفيد. ونحن عندما نحكم في المسابقات المدرسية، نكتشف مواهب فذة وجيدة، قد يكون لها مستقبل واعد في الساحة الثقافية الإماراتية، وذلك بالحث والتشجيع والدفع بهم إلى الطريق الصحيح.

وأنت تعلم يا صديقي أن وراء كل عظمة شاعر، وأقرب مثال على ذلك دولة الإمارات العربية المتحدة التي أعتبرها ويعتبرنا العالم اليوم، أعظم قصيدة كتبت في التاريخ المعاصر، وأبدعها شاعر هو المغفور له بإذن الله تعالى الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان طيب الله ثراه، وبالتعاون مع إخوانه حكام الإمارات.

وهذا يقودنا إلى أن الشعراء عليهم مسؤولية كبيرة اتجاه وطنهم وأبناء جلدتهم، فهل علمتم أيها الشعراء؟

***مسابقة أمير القوافي الإذاعية عبر إذاعة الفجيرة وأعلنتم عنها منذ فترة طويلة، هل انتهت هذه الفكرة؟**

الشاعر والإعلامي الإماراتي خالد الظنحاني في حوار لـ "التبيين"

الجزائر – انشراح سعدي-

الفكرة قائمة، والخطة مدروسة، وتم وضع الآلية، وبقي التنفيذ، قد يطول هذا أو يقصر، لكننا مصرون على التنفيذ بأقرب وقت ممكن.
هناك بعض المعوقات المادية البسيطة التي ستتلاشى قريبا إن شاء الله تعالى.

***تدخل الفكاهة بقوة لدى بعض الشعراء في الأمسيات، هل ترى أنها تخدم الأمسية شعراً؟**

جمهور الأماسي نوعان، نوع يحب الشعر الفكاهي ويطلبه، ونوع آخر ينشد الشعر الرصين، وأنت أيها الشاعر مطلوب منك إرضاء الطريفين، وهذا لا يضير الشاعر إذا ما نوع في طرحه من دون إسفاف طبعا، مع شيء من الذكاء في تغيير دفة الطرح إلى الشعر الهادف والجيد، لأننا نعاني من فقر جمالي في ذائقة جماهير اليوم.

هذا الجمهور الذي يطلب من الشاعر – على مقولة "ما يطلبه المشاهدون"– الشعر الفكاهي المضحك، فهو ينظر للفعالية الشعرية أو الثقافية على أنها برنامج ترفيهي يقضي فيه بعض الوقت للترويح عن نفسه، وليس برنامجا ثقافيا تثقيفيا هادفا ومفيد.
فماذا تصنع بهكذا حضور.

ومع الأسف أن بعض الشعراء يخضع لإرادة الجماهير ويكتب شعرا فكاهيا مبتذلاً حد الإسفاف المقزز، وهؤلاء خطر داهم على الشعر والذائقة العامة للناس والمجتمع.

مسابقة اللغز لصاحب السمو الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم هي حديث الساعة شعراً، ما الذي أحدثته هذه المسابقة للساحة؟

صاحب السمو الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، كعادته في إطلاق أعظم المبادرات الرائدة والخلاقة في كل الميادين، والشعر ميدان له نصيب كبير في أجندة سموه.

فهو بين الفينة والأخرى يخرج علينا بلغز جديد أو قصيدة رائعة للمجاراة، يحرك من خلالهما الماء الراكد في الساحة الشعرية ويعيد ترتيب المشهد الثقافي والشعري. فاللغز بلا أدنى شك، رافد قوي للحركة الشعرية الإبداعية، وللشعراء أيضا كونهم مستفيدون من ناحيتين، من ناحية الكتابة الإبداعية الممزوجة بالفكر والتأمل، وأيضا من الناحية المادية .

ماذا عن مسابقة نجم القصيد، ؟

المسابقة في موسمها الثالث وأعتبرها رحلة اكتشاف الشعراء الحقيقين في الخليج العربي. وهي من إنتاج شبكة قنوات نجوم وتعرض على قناة "نجوم بلس نجوم"4 حيث أنها انطلقت قبل ثلاثة اسابيع، ضمن تجهيزات ضخمة تليق بأصحاب الكلمة والشعر البديع. ويصل مجموع جوائزها إلى نصف مليون درهم إماراتي، إلى جانب بعض الجوائز المختلفة التي سيتم الإعلان عنها خلال فترة المسابقة. وتم اختياري ضمن لجنة التحكيم مع أخوي الشاعر السعودي علي السبعان، والشاعر البحريني إياد المريسي. ونسعى نحن كلجنة تحكيم في تحقيق النجاح والتميز للبرنامج من خلال اختيار الأفضل الشعراء المشاركين، ومنح الشاعر ما يستحقه من التقييم وإنصافه من خلال هذه المسابقة الهادفة.

***كلمة تقولها لكل مبدع للشعر؟**

أقول لمدعي الشعر، اتقوا الله في أنفسكم، وفي الأجيال القادمة، الشعر رسالة إنسانية عظيمة، فلا تشوهوها بكلامكم الركيك وأسلوبكم البذيء، الذي لا يسمن ولا يغني من جوع، لا بل أنه مخرب للذائقة الشعرية العالية، في عصركم هذا، أو في عصر من سيأتي بعدكم، ويرى ما كتبتم أيها الآباء من شعر رديء، **فبالله** عليكم ماذا سيقولون في حقكم؟

يقنع بالوعد بين يديك

عبد اللطيف لوراري – المغرب-

حتّى وسدْتَ سَّريرةَ الدّفلى،
وَنمْتَ بجانبي تسْقينً ليْل نشيدنا
في غيْرِ ما ندمٍ
إليّ صحبْتَ نايً الْآس وارفةً،
وقُلْتَ يقيسَ ليْلَهُ؟
حتّى شفعْتُ بماء قُبْلتنا الضّريرة
كُلّ وادِ
إنْ نويْتَ الزّرْعً يطْلعَ منْ بنانك
والرّذاذَ يَباركِ الـأعمالَ باسْمكَ
إنْ عليٌّ
أنْبتَ كرْماً في طريق الرّيحِ
واخترناكَ ورداً صائحاً بدمٍ الـأهّلَهُ

. . . .

حتّى عزَفْنا للْبعيد
وسحُتُ فيكَ
وسّحُتُ فيّ !

*

برْداً
سّلاماً
ما رأيْتُك في صباحِ الْقَلْب إلـاّ قصّةً بِدمٍ قَتيلْ
لَوْ عالَجتْني مّن نَشيج الرّوح

يقنع بالوعد بين يديك

عبد اللطيف لوراري – المغرب-

قصتّك التي نادتْ

وسارتْ بي في البلادْ

لتدركي أنّي إليْك ومنْك

أنّي المَشْرعَ الأمْداء صوْب خُطاك

وتعْلمي صبْري عليْك إذا الْتقتْ

بيْن الْحقولْ

ريحي بريحك في المسَاء،

وقَالتَا: ما أفْدحَ الْـأشْواقَ في عَطَشٍ عصّيْ

*

بيْني وبيْنك شهوةٌ للآس. سرٌّ لا يحدِد. شكْلُ مرْآةٍ تفرّ إلى أقاصي الْكوْن. ذاكرةٌ تعني النّارَ في معْنىً أتى. ألمٌ جميلٌ ليْس يبْلى. سقفُ موسيقى بلا ندمٍ. عشاءُ صبيحةٍ دسمٌ. سماءٌ تشْتهي في غيْر زرْقتها غَماماً لا يَسمى

حتّى سقيتُ ركْعتيْك

الضّوْءَ

و

الحبَقَ احْتفاءً باشْتعال الرّاحِ في شفتيْك:

واحدةٍ لهذا الْقلْب يحْترثُ المواسمَ في رحيلِ النّهر،

والأخرى لأجْراسٍ تُكفْكفَ وعدَها في الفجْر جهْما

وشّي دمي نوراً

تفاني في صبوحك قبْل أنْ أكْفى غبوقي

عالجيني في الْحضور وفي الْغياب

يقنع بالوعد بين يديك

عبد اللطيف لوراري – المغرب-

تقبّلي وجْهي جريحاً
واجرحي بدلّي المرايا

منْ يديْك إلى يدي

*

وحُدي المعذّب في تراتيلِ انتظارِك، وحدك السّكْرى برحلتنا الجديدة نحو طيبة. وحُدك الرّيحانَ، وحُدي الرّيحَ
متّشعين آدابَ الحداد،
وشاهدين،
وعازفين على السّحاب
هو الحمامَ يفيءُ، من ريحٍ، إلى وعْد القلوب،
ويصْطلي بعيوننا المتبتّلاتِ
هو الحمامَ ! بأسْبابِ البهاء.
أتذكْرينَ؟
منْ أم شطّك عارياً،
وأهابَ بالأصْدافَ في عينيْك تنشُج
ثُم يشرَد واعداً في ياسمينُ

أو تذكرينُ؟
كمْ مرّةً أشهدتُ أنفاسي عليْك
وقلْتُ في نفْسي سنبْلُغُ مرْتقى الأجْراسِ
لوْ لمْ يصْحَ طيْرَك منْ آكلاً منْ حاجبي،

يقنع بالوعد بين يديك

عبد اللطيف الوراري – المغرب-

وتخْطرينَ عًلى غُصونَ الْبانَ مَنْ دمَكَ الشّهيْ

إني أحبُّك في يًدَ الآياتَ، في هذَيان هذَا القلْب بالأسماء،

مَنْ بلَل الرّوائح إنْ خلدُتُ إلَى الصّفاتَ فَلَا يجفُ عًلَيَّ ثوْبكُ

وأحبُّ فيكَ مًتاه أشْيائي، وضرْبي في المواسّم ظامئاً

فتدلُّني عيْناك إنْ ضيّعْتُ عيْني، واخْتَفى في الـأفْق سرْبُكُ

إني أحبُك

كي أسمّي ما تبقّى منْ مًراثٍ باسْمَها

وشَواهّد الإيحاء تُذْرفَ باسمّها

والطّيْرً، حين توْمٌ منْفاها وتصْدح، باسْمَها

إنّي أحبّك حينً يأخُذني إلَيْك الْوًقْت،

حين أخافَ أمْكنة الْيًباس، فَلا أرى.

في اللّيلِ

يقْنعَ

إذْ رأًى

بالْوًعْدَ بيْن يديْك

ويًراك شمْساً تنْثر الـأسْباب

ما طَلَعتْ، هَنا، شَمْسٌ وغنّى سَومًريّ..!

* *

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المسرحي الأمريكي إدوارد ألبي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي (Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زياش

(النص الكامل)

الشخصيات:

بتر: في حوالي الأربعين، لا هو بدين ولا هزيل. لا وسيم ولا قبيح. يرتدي سترة من التويد Tweed (الصوف الخشن) ويضع نظارات. يدخن الغليون. رغم أنه يقترب من منتصف العمر، إلا أن طريقته في اللباس والسلوك توحي بأنه رجل أكثر شبابا.

جيري: هو ما بين السادسة والثلاثين والثامنة والثلاثين من العمر، حسن الملبس، ولكن دون عناية. يبدو مفتول العضلات. رجل وسيم جدا، لكنه بدأ يسمن. يوحي بضجر عميق.

تجري أحداث المسرحية بالمنتزه المركزي central park في صيف يوم أحد، ظهرا. هناك مقعدان اثنان على جانبي المسرح، وضعا في مواجهة الجمهور. وفي الخلف هناك بعض الأدغال، والأشجار، والسماء.

بارتفاع الستارة، يظهر بتر وهو جالس على أحد ذينك المقعدين. من جهة الساحة، يقرأ كتابا، يتوقف لحظة عن القراءة ليمسح نظارته ثم يعود إلى القراءة مجددا. يظهر جيري ويدنو من بتر.

جيري: أنا عائد من حديقة الحيوانات (بتر لا يعيره أدنى اهتمام).

قلت: أنا عائد من حديقة الحيوانات. إيه، سيدي، أنا عائد من حديقة الحيوانات

بتر: آه، عفوا ! أتتحدث إلي؟

جيري: أنا عائد من حديقة الحيوانات. لقد جئت إلى هنا سيرا على الأقدام. لقد مشيت باتجاه الشمال.

بتر: باتجاه الشمال؟ أظن ، نعم. لنرى...

جيري: (وهو يشير بأصبعه إلى آخر الصالة) أنظر قبالتك، هناك أليس النهج رقم5 ؟

بتر: نعم، نعم، إنه كذلك.

جيري: والشارع الذي يقطعه، هناك، ذلك الذي على اليمين؟

بتر: هنالك؟ إنه الشارع رقم 74.

جيري: وحديقة الحيوانات توجد في مكان ما بالشارع 74. فقد مشيتُ، إذن، فعلا باتجاه الشمال.

بتر: (وبرغبة في العودة إلى مواصلة قراءته). الواقع، نعم، ممكن.

جيري: ذلك الشمال الجميل!

بتر: ذاهلا. ها! ها !

جيري: ولكنه ليس الشمال تماما.

بتر: لا، في الواقع، ليس الشمال تماما، لكن نحن نطلق عليه الشمال، وجهة الشمال.

جيري: (متأملا بتر الذي راح يحشو غليونه ويتمنى في قرارة نفسه التخلص من هذا الرجل المزعج) قل لي إذن. ماذا لو أصبت بسرطان الرئة بهذا.

بتر: رافعا عينيه، محرجا بعض الشيء، ثم مبتسما) لا، ليس بهذا.

جيري: لا، حقا. ما سيصيبك بالأحرى هو سرطان الفم. عندما ستكون مضطرا لوضع واحد من تلك الأشياء، كذلك الذي يضعه فرويد بعد أن نزع منه نصف الفك. كيف نسمي ذلك، بعد؟ أ...

بتر: رمّامة! أنت، إذن، متمكن. هل أنت طبيب؟

بتر: أنا؟ لا، أبدا. لقد قرأت ذلك في مكان ما. في "مجلة الوقت".Time Magazine فيما يبدو لي. وارتمى ثانية في قراءته.

جيري: "مجلة الوقت" صحيفة جادة.

بتر: إذا شئنا.

جيري: أنا سعيد جدا، لأنه كان الشارع الخامس.

بتر: (دون أن يعيره اهتماما) آه ! نعم؟

جيري: ما لا أحبه كثيرا في هذا المنتزه، هو الجهة الغربية.

بتر: آه! (ثم حائرا) لماذا هذا؟

جيري: (فجأة): لا أدري.

بتر: آه! حقا! (يعود إلى قراءته).

جيري: (يظل جامدا وأخرسا لبعض الثواني متأملا بتر الذي ينتهي برفع عينيه، منزعجا وحائرا). ألا يزعجك أن أتحدث إليك؟

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المسرحي الأمريكي إدوارد ألبي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي (Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زياش

بتر: (وقد بدا انزعاجه واضحا) لا.

جيري: بلى...، بلى، بل، هذا يزعجك.

بتر: (يضع كتابه، وغليونه ويبتسم). ولكن لا. أؤكد لك ذلك.

جيري: بلى، هذا يزعجك. فأنا أراه جيدا.

بتر: (مصمما) لا، حقا لا. ما دمت أقول لك ذلك.

جيري: إن الطقس جميل اليوم.

بتر: (رافعا عينيه إلى السماء، دونما سبب، ليكظم غيظه). نعم، حقا، إن الطقس جميل جدا.

جيري: لقد ذهبت إلى حديقة الحيوانات.

بتر: لقد قلت لي هذا من قبل، فيما ما يبدو لي.

جيري: ستقرأ هذا غدا في الجرائد، إلا إذا شاهدته في التلفاز هذا المساء. أتصور أن لديك تلفازا.

بتر: لدي اثنان. واحد للأطفال.

جيري: هل أنت متزوج؟

بتر: (بنوع من المغالاة والرضا) من المؤكد.

جيري: ليس ضروريا. الحمد لله.

بتر: لا، طبعا.

جيري: ولديك زوجة !

بتر: (مندهشا لهذه الملاحظة التي تبدو غريبة) نعم!

جيري: وأطفال؟

بتر: نعم، اثنان.

جيري: ذكور؟

بتر: لا، إناث..، فتاتان اثنتان.

جيري: لكنك كنت تتمنى الذكور دون شك.

بتر: أوه، من الطبيعي، كل الرجال يريدون ولدا، لكن...

جيري: (متهكما بخفة) ولكننا لا نفعل دوما ما نريد.

بتر: (متضايقا) ليس هذا ما عنيته.

جيري: ولن يكون لديك أبدا أطفالا ذكورا، حسب تخميني.

بتر: (منزعجا بعض الشيء) لا، أبدا. (ثم متضايقا) لماذا تقول هذا؟ ماذا تعرف أنت؟

جيري: يمكن أن أحزر ذلك من الطريقة التي تثني بها ساقيك.

بتر: (متضايقا، يرخي ساقيه) أو من خلال شيء في الصوت... أو ربما هو مجرد حدس ليس إلا. هل زوجتك هي التي لم تعد تريد؟

بتر: (هائجا) اهتم بما يعنيك (صمت) هل تسمعني! (جيري ممتثلا. بتر يظل صامتا لبرهة) نعم، أنت محق. لم يعد لدينا أطفالا.

جيري: (بهدوء): نعم. هذا ما كنت أقوله، لا نفعل دائما ما نريد.

بتر: (متسامحا): لا، دون شك. ماذا كنت تقول بشأن حديقة الحيوانات...، وبأنني سأقرأ هذا في الصحف أو أشاهده على شاشة التلفزيون؟...

جيري: سأخبرك بذلك بعد قليل. (وقفة) هل يزعجك أن أطرح عليك الأسئلة؟

بتر: ليس تماما.

جيري: سأقول لك لماذا. فأنا لا أتحدث عادة إلى أحد، إلا لأقول: أعطني زجاجة خمر، أين دورة المياه، متى يعرض الفيلم، كما ترى، أشياء من هذا القبيل.

بتر: ينبغي أن أقول بأنه ليس من عادتي...

جيري: لكن من حين لآخر أحب أن أتحدث...، ولكن ما يمكن أن نطلق عليه فعلا "حديثا"، إجراء حديث حقيقي. أحب التعرف إلى الآخرين ومعرفة كل ما يتعلق بهم.

بتر: (ضاحك ولكنه حائر بعض الشيء) إذن، اليوم أنا موضوع التجارب.

جيري: في يوم أحد جميل كهذا اليوم، هل ثمة ما يحلم به المرء أفضل من رجل متزوج له ابنتان صغيرتان وكلب؟ (بتر يهز رأسه). لا ؟ كلبان ؟ (بتر يهز رأسه بحزن) آه، ليس هناك كلاب؟ (بتر اللعبة نفسها) مع الأسف! رغم أن لك رأسا تحب الحيوانات. إذن قطط. (بتر يحرك الرأس بحزن) آه ! قطط! ولكن من المؤكد أن هذه ليست فكرتك. لا. لا. لا. إنها فكرة زوجتك، فكرة ابنتيك؟ (بتر يهز رأسه) هل لديك حيوانات أخرى؟

بتر: (بصوت واضح) لدينا ببغاوان. لكل واحدة من ابنتي واحد.

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المسرحي الأمريكي إدوارد ألبي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي (Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زياش

جيري: والطيور!

بتر: نعم. تحتفظ بها ابنتاي في قفص بغرفتهما.

جيري: هل يعانيان من أمراض؟... أقصد الببغاوين؟

بتر: لا أعتقد.

جيري: آه! مع الأسف الشديد! بدون هذا، كنت ستطلقهما في الشقة، ربما تلتهمهما القطط ومن ثمة يموتان (بتر ينظر إليه دون أن يفهم، ثم يضحك) وماذا أيضا؟ آه! نعم، كيف تفعل لإعالة هذه العائلة الكبيرة؟

بتر: أنا أعمل كملحق بإدارة دار نشر صغيرة، نقوم بنشر المختصرات وبعض الكتب المدرسية.

جيري: آه! هذا ليس سيئا، ليس سيئا تماما. كم تتقاضى؟

بتر: (بانشراح) إيه

جيري: أوه، هيا قل، ماذا!...

بتر: حوالي 18.000 دولارا في السنة، ولكن لم يحدث أبدا أن كان معي أربعون دولارا... في حالة ما إذا كنت تنوي سرقتي...

جيري: (يواصل استنطاقه كما لو أنه لم يسمع العبارة السابقة). أين تسكن؟ (بتر ينفر من إجابته) أوه! اسمع. أنا لا أحقد على محفظتك أبدا ولا على زوجتك، ولا على ابنتيك، ولا حتى على ببغاويك و...

بتر: (مستسلما للرد) في الشارع 74 بين ليكسينتن Lexington والنهج3.

جيري: ألا ترى، ليس الأمر صعبا!

بتر: لا، ولكنني لا أريد...، على كل، لا يمكن أن نسمي هذا حديثا. فأنت لا تتوقف عن طرح الأسئلة وأنا، بالأحرى متحفظ بطبعي. لماذا تبقى واقفا هنا؟

جيري: أفضل أن أتنزه قليلا هكذا. ربما سأجلس فيما بعد (مكررا وحده) انتظر لترى التعبير على وجهه.

بتر: ماذا؟ أي وجه؟ أمازال الأمر يتعلق بحديقة الحيوانات؟

جيري: (ضائعا في أفكاره) لماذا؟

بتر: بحديقة الحيوانات. حديقة الحيوانات... شيء ما يتعلق بحديقة الحيوانات...!

جيري: حديقة الحيوانات؟

بتر: نعم، لقد حدثتني عنها مرارا.

جيري: (تائها دائما ثم ينتهي بالعثور على أفكاره) حديقة الحيوانات؟ آه! حديقة الحيوانات. نعم. لقد ذهبت إلى هناك قبل مجيئي إلى هنا. لكن قلت لك ذلك. آه! حسب رأيك ما هو الحد الفاصل حقيقة بين البورجوازية الصغيرة العليا والبورجوازية الكبيرة الدنيا؟ بعبارة أخرى، ما هو الفرق بين بورجوازي صغير كبير وبورجوازي كبير صغير؟

بتر: بني...

جيري: لا أحب أن ينادوني "بني".

بتر: (متأسفا). ربما أخذ كلامي لهجة الوصي. أعذرني. فسؤالك حول الطبقات هو الذي أضلني.

جيري: وعندما تكون مضللا، تأخذ لهجة الوصي.

بتر: لا أحسن دائما توضيح أفكاري (يحاول أن يتخلص من الورطة بدعابة) أنا في مجال النشر، ولست في مجال الآداب. كما تعرف.

جيري: (مستمتعا ولكنه غير مستعد للضحك) في الحقيقة أنا الذي يتخذ لهجة الوصي.

بتر: هيا، أيا كان! (ابتداء من هذا الرد، بدأ جيري ينتعش ولكنه مازال يكظم غيضه)

جيري: ومن هم الكتاب المفضلون لديك؟ بودلير أو كورنان Cornin؟

بتر: (لا يعرف بماذا يجيب) يا إلهي. أحب كثيرا من الكتاب ولدي أذواق جد... انتقائية، إذا جاز التعبير، هذان الكاتبان رائعين كلّ في نوعه. (مندفعا في الشرح) فبودلير، هو الأفضل طبعا ولكننا لا نستطيع أن نقول بأن كورنان لا يحظى بمكانة في تراثنا...

جيري: لا بأس، لا بأس.

بتر: أعذرني

جيري: أتعلم ماذا فعلت قبل ذهابي إلى حديقة الحيوانات؟ لقد صعدت الشارع الخامس كله سيرا على الأقدام من مربع واشنطن. كل الشارع.

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المسرحي الأمريكي إدوارد ألبي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي (Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زياش

بتر: آه! أتسكن القرية؟ (يبدو أن هذا الاستنتاج فتح آفاقا لبتر).

جيري: آه! لا، أنا لا أسكن القرية. لقد ركبت المترو إلى غاية القرية، وصعدت ثانية سيرا على الأقدام كل الشارع الخامس إلى حديقة الحيوانات. إنها واحدة من الأشياء التي ينبغي أن نعرف القيام بها. نعم، أحيانا ينبغي معرفة القيام بلفة طويلة للوصول إلى الهدف الذي نسعى إليه.

بتر: (وقد أصيب بخيبة أمل) آه! اعتقدت أنك تسكن القرية.

جيري: ماذا تريد؟ أتريد إعادة ترتيب الأشياء كما ينبغي أن تكون؟ هناك دائما تلك العادة لترتيب الأشياء، والناس! إن الأمر سهل، سأقول لك أين أسكن. فأنا أسكن منزلا مفروشا من أربعة طوابق يقع في آخر الجهة الغربية بين شارع كولومبوس وغرب المنتزه المركزي. أقيم في الطابق الأخير المطل على الساحة. والغرفة التي أسكنها صغيرة إلى درجة تجعلها مضحكة. أحد جدرانها من خشب معاكس، وهو يفصلني عن غرفة أخرى هي بدورها مثيرة للسخرية، الأمر الذي يجعلني استنتج بأن الغرفتين كانتا في الماضي تشكلان غرفة واحدة. ليست واسعة كثيرا، ولكنها ليست مضحكة بالضرورة. أما الغرفة التي توجد في الجهة الأخرى من الجدار الفاصل، فيسكنها لواطي أسود، وهو لا يغلق باب غرفته إلا نادرا، وبخاصة عندما يقوم بنتف حاجبيه. فهو يفعل ذلك بتركيز وكأنه أحد أتباع اللاما وهو يصلي. لهذا اللواطي أسنان متعفنة وهو شيء نادر عند السود. يرتدي كيمونو يابانيا، وهو شيء نادر أيضا عندهم. يرتديه عندما يذهب إلى الحمام. وهذا أمر عادي جدا. على كل، هو يذهب إلى هناك كثيرا. ماذا... هو ليس مزعجا، ولا يأخذ أي أحد معه إلى غرفته. عمليا، هو لا يفعل شيئا إلا النتف، وارتداء الكيمونو والذهاب إلى الحمام. أما الغرفتان الأخريان المطلتان على الشارع، فأنا أفترض أنهما واسعتان بعض الشيء، ولكن ليس كثيرا. تعيش في إحداهما أسرة بورتوريكية، الأب والأم ولست أدري كم من الأطفال. فهم يتكوّمون في هذا المكان. في الغرفة الأخرى، يوجد شخص أيضا ولكنني لم أره أبدا. لا، أبدا، أبدا، أبدا، أبدا.

بتر: (محرجا) لماذا تسكن هناك؟

جيري: (غارقا في أحلامه) لست أدري.

بتر: إن المكان الذي تقيم فيه، لا يبدو غريبا جدا.

جيري: لا، هذا لا يشبه الحي الذي تسكنه، لكن أكرر لك، أنا ليس لدي زوجة ولا بنات، ولا ببغاوات، ولا قطط. لا أملك إلا بعض الثياب، وأشياء للزينة، وسخان، ممنوع علي استعماله مبدئيا، ومفتاح للعلب، وسكين، وشوكة، وملعقتان، واحدة صغيرة والأخرى للأكل، وفنجان، وكأس، وثلاثة صحون، وإطاران للصور فارغين، ومجموعة من الصور الخلاعية وثمانية أو تسعة كتب. وآلة كاتبة قديمة من طراز واستارن يونيان western union محطّمة تماما لم يعد يشتغل منها سوى الحروف الاستهلالية majuscules وصندوق حديدي صغير لا يحتوي إلا على... على ماذا، بعد؟ آه! نعم، حصاة. حصاة... دائرية مصقولة، التقطتها من على أحد الشواطئ، عندما كنت صغيرا. وأنا أستخدمها كثقالة ورق papier presse- لأثبّت بها حروفي. ورسائل لم تكن سوى هدايا، من نوع.. "من فضلك". "من فضلك، هل تفعل هذا أو ذاك". هناك أيضا رسائل من نوع "متى". متى. متى تكاتبني؟ متى تأتي؟ فهذه الرسائل لم تعد حديثة.

بتر: (متأملا حذاءه بحزن) لماذا هذان الإطاران فارغين؟

جيري: ليس ثمة جديد بشأنهما. لا أرى لماذا يحتاجان إلى تفسير خاص. أليس الأمر واضحا؟ ليس لدي صورا لأضعها داخلهما!

بتر: أبواك، أو ...لست أدري، أنا...، حبيبة...

جيري: ها! ها! ها! أنت طيب وسذاجتك مدهشة فعلا... لكن أبي وأمي ميّتان، وأصبحا بالنسبة إلي الآن غريبين حقا.. ولا أدري كيف يمكنني أن أتأمل

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المسرحي الأمريكي إدوارد ألبي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي (Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زياش

صورهما النظيفة والمؤطرة بشكل جيد. يجب أن أقول لك: بأن أمي قد تركت أبي وسنّي آنئذ عشر سنوات ونصف. لقد قامت برحلة صغيرة إلى الجنوب لتنعم بملذات الزنا. لقد استغرقت رحلتها عاما كاملا. وعشيقها الأكثر وفاء، من بين آخرين، كان فيما يبدو م. جوني والكر M. Johnny Walker هذا على الأقل ما قاله لي أبي عندما ذهب ليستلم الجثة ويعيدها إلى الشمال. لقد علمنا بذلك بين عيد الميلاد، وأول جانفي. كما علمنا أيضا أن أمي أسلمت الروح في ماخور بالألاباما Alabama و، بدون روحها، كانت غير مرغوب فيها. لم تكن سوى جثة...، جثة امرأة من الشمال. على أية حال، لقد استغرق أبي على الأقل خمسة عشرة يوما في الاحتفال بالعام الجديد. وانتهى به الأمر إلى الارتماء تحت عجلات حافلة كانت تمر بالجوار. وهو ما حررني نهائيا من هموم العائلة. لأ. لا، ليس هذا تماما لأن أمي كانت لها أخت... لم تكن موهوبة، لا في الخطيئة ولا في الخمرة. لقد ذهبتُ للعيش عندها. لا أذكر شيئا ذا بال عنها سوى أنها كانت تفعل كل شيء بإصرار. فهي تأكل، وتصلي، وتعمل وتنام بإصرار. لقد سقطت جثة هامدة في سلم بيتها الذي كان بيتي أيضا في ذلك الوقت. يوم حصولي على شهادة الدراسات. إذا أردت رأيي هي نكتة فضيعة.

بتر: يا إلهي! يا إلهي!

جيري: يا، يا، يا ماذا؟ آه! لكن لا، فكل هذا يعود إلى التاريخ القديم. وهو لا يعني لي الآن أي شيء. على أية حال، ربما يساعدك هذا على فهم لماذا لم يكن لصور أبي وأمي إطارا. ما هو اسمك؟

بتر: بتر

جيري: لقد نسيت أن أطلب منك هذا. أنا جيري.

بتر: (بضحكة عصبية صغيرة) تحياتي، جيري.

جيري: (يرد عليه محييا) لا أرى فائدة من وضع صورة لفتاة، خاصة وأن لدي إطاران تذكر ذلك. فأنا لا أرى النساء أبدا إلا مرة واحدة. وأغلبهن لا يرغبن في أن تلتقط لهن صورا في غرفة. يا للغباء. بل ر
كان ذلك محزنا.

بتر: ماذا؟ الفتيات؟

جيري: لا. لا. أنا أتساءل فيما إذا لم يكن من المد
أن نرى النساء مرة واحدة فقط. لم أتمكن من ممار
الجنس مرتين متتاليتين مع المرأة نفسها. مرة واح
فقط. أنتظر، بلى، بلى، طيلة أسبوع، عندما كنت
الخامسة عشرة من عمري. أوه! لقد خجلت من كو
بقيت... لقد كنتُ – إذن– لواطيا... ...لقد أمض
وقتي، طيلة تلك الأيام الثمانية، مع ابن حار
المنتزه... يوناني الأصل. كان يكبرني بعام واح
يوما بيوم. لقد تهيأ لي بأنني كنت مغرما جدا، ربم
يكون ذلك جسديا فقط. ولكن الآن. أحب النساء. ب
حقا، حقا، أحبهن. لساعة واحدة.

بتر: كل هذا يبدو لي جد... طبيعي.

جيري: (هائجا) لن تقول لي بأنه يجب علي
التزوج، أن تكون لي امرأة، وببغاوان؟...

بتر: (هائجا أيضا) آه! أترك هذين الببغاوين بسلا
ولتظل أعزبا إذا كان هذا يروق لك. أنا، لا يهمن
فلست أنا الذي بدأ هذا الحديث.

جيري: طيب، طيب، فلتعذرني. لا بأس؟ قل، أن
لست غاضبا؟

بتر: (ضاحكا) لا. أنا لست غاضبا.

جيري: (مرتاحا) (يعود إلى انشغالاته السابقة) لك
من المهم أن أتحدث عن هذين الإطارين الفارغين
لقد كنت أعتقد أنك ستحدثني عن الصور الخلاعية.

بتر: (بابتسامة ذكية) لقد سبق لي أن رأيت ذلك.

جيري: المشكلة لا تكمن هنا. (يضحك) أفترض أن
كنت تفعل هذا مع رفاقك عندما كنت صغيرا. أو رب
لديك مجموعة منها. أليس كذلك؟

بتر: لست الوحيد.

جيري: وقد افترعتهم قبل أن تتزوج.

بتر: منذ زمن طويل لم أعد بحاجة إلى هذا النوع من
الأشياء.

جيري: حقا؟

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المسرحي الأمريكي إدوارد ألبي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي (Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زياش

بتر: (محرجا) أفضل ألا أتحدث عن هذه الأشياء.
جيري: أوه، ممتاز. لن نتحدث عنها. لا أريد أن أرتمي في حياتك الجنسية في لحظة الخروج من المراهقة. أريد فقط أن ترى جيدا الفرق الموجود بين

الصور الخلاعية عندما نكون صبية، وصور من نفس النوع عندما نكون أكبر سنا. لأننا عندما نكون صبية نلجأ إلى ذلك لتعويض التجربة الحقيقية. بينما نفعل ذلك فيما بعد... لنقل، لقلة الخيال. على أية حال، ربما تفضل أن أروي لك ما الذي جرى في حديقة الحيوانات.
بتر: (متحمسا) آه نعم! حديقة الحيوانات، حديقة الحيوانات...
جيري: فلتسمح لي أولا بأن أقول لك لماذا ذهبت إلى هناك. نعم، ينبغي أن أقول لك عددا من الأشياء. لقد حدثتك عن الطابق الرابع للبيت المفروش حيث أقيم. أفترض أن الغرف كانت جيدة كلما نزلنا الطوابق. بعبارة أخرى، أنا لا أعرف شيئا. ولا أعرف أحدا لا في الطابق الثالث ولا في الطابق الثاني... آه! بلى، بلى، بلى، أعرف أن هناك سيدة تسكن في الطابق الثاني، أعرف ذلك لأنها كانت تبكي طوال الوقت. فكلما مررت بباب غرفتها، سواء أكان ذلك أثناء دخولي أو خروجي، أسمعها تبكي... بشهقات صغيرة مكتومة لكن... مصممّة، نعم، نعم، مصممة، حقا. ولكن تلك التي أريد أن أحدثك عنها بسبب الكلب، هي مالكة البيت. لا أحب استعمال كلمات قاسية عند الحديث عن الناس. لا، لا أحب ذلك. لكن المالكة امرأة ضخمة، قبيحة، بخيلة، غبية، وفظة، سكيرة، عفونة حقيقية متجولة. أنا لا أتفوه عادة بمثل هذه البذاءات، وقد لاحظت ذلك، لذلك لا أستطيع أن أصفها كما أريد.
بتر: ولكن وصفك كان موفقا جدا.
جيري: شكرا. لهذه المرأة كلب، وسأحدثك عن كلبها هذا. فهما معا حراس مسكني. لا، هذه المرأة لا تطاق حقا. فهي تقضي وقتها تتسكع في المدخل. إنها تراقبني لتعلم فيما إذا كنت أصطحب شخصا ما إلى غرفتي. وفي حوالي الساعة الخامسة، وبعد أن تحتسي لترا من الخمر تجذبني من كمي وتحاصرني في زاوية، ثم تضغط علي بجسمها النتن لتتحدث إلي كما يحلو لها. رائحتها وأنفاسها!... لا يمكنك أن تتصورها!... وفي مكان ما، في مكان ما من عقلها الصغير الذي يشبه عقل عصفور... والباقي، هناك ظل للرغبة الجنسية. وأنا، أنا، يا بتر، الذي كنت موضوع هذا الاشتهاء الجنسي الكريه.
بتر: أنه شيء يدعو للتقزز...، إنه فضيع.
جيري: لكنني وجدت وسيلة لتهدئتها. فعندما تضغط عليّ بجسمها وتهمس لي لست أدري بماذا عن غرفتها وبأننا سنكون معا، أقول لها: "لكن، يا عزيزتي، ألم يكفيك هذا بالأمس، ولا حتى أول البارحة؟". عندها، تندهش، وتطبق عينيها الصغيرتين، عندها فقط أشعر بأنني أقوم بشيء جميل في منزل السوء هذا... وفجأة تعلوها ابتسامة مطمئنة، فتقهقه، وتنخر، مفكرة في ليلة الأمس وأول البارحة، محاولة معايشة ما لم يحدث أبدا. ثم تشير بعد ذلك إلى كلبها الأسود الضخم وتدخل غرفتها. وأكون أنا مطمئنا إلى غاية المرة المقبلة.
بتر: حقا... من غير المعقول أن يوجد أناس كهذه يصعب علينا تصديق ذلك.
جيري: (متهكما بخفة) أشعر وكأننا نقرأ رواية، أليس كذلك؟
بتر: لا. لا أفكر في ذلك.
جيري: (يتحدث كطفل) آه! هكذا إذن. لأنه بعد قصة الكلب. أنت تعرف ماذا سأفعل؟ بعد قصة الكلب سأحدثك عن قصة حديقة الحيوانات.
بتر: (بضحكة متضايقة) أنت تعرف القصص أليس كذلك؟
جيري: أنت لست مجبرا على سماعي. لا أحد يجبرك على البقاء، تذكر ذلك جيدا، ولا تنساه.
بتر: (غاضبا) أعرف ذلك جيدا.

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المسرحي الأمريكي إدوارد ألبي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي (Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زياش

جيري: حسنا. (إن المونولوج الموالي قد ألقي بإشارات قوية إلى درجة أدهشت كلا من بتر والجمهور على السواء. فبعض الألعاب المسرحية كانت مبيّتة ولكن سنترك الحرية لخيال الممثل الذي سيؤدي دور جيري). جيد، (وكما لو أنه يقرأ في لوح كبير للإعلانات) قصة جيري والكلب. (وبلهجته الطبيعية) إن ما سأحكيه لك، سيبين لك أنه ينبغي معرفة القيام بجولة مطولة جدا للوصول إلى الهدف الذي نصبو إليه. هذا على الأقل ما أظنه، ولهذا السبب ذهبت إلى حديقة الحيوانات وسرت باتجاه الشمال، قبل الوصول إلى هنا. فالكلب كما أخبرتك، من قبل، حيوان ضخم أسود اللون، له رأس مبالغ فيه، وأذنان صغيرتان جدا، وعينان حمراوان دمويتان، ربما تكونان متعفنتين، وهو نحيل إلى درجة يمكننا معها أن نرى أضلاعه تحت الجلد. هذا الكلب أسود، أسودٌ تماما، أسود من القدمين إلى الرأس. ماعدا العينين، فهما حمراوان كالدم. ثم... آه! نعم...، له جرح مفتوح في القدم الأمامية...، اليمنى، هكذا؛ وهو ما جعل له أيضا لطخة حمراء. أتصور أنه مسن جدا. ومن المؤكد أنه يعاني من الكبت. ذلك لأنه في حالة انتصاب دوما، إذا جاز لي القول. هذا أيضا، كان أحمرا. ماذا أيضا؟ ...آه! نعم، هناك الرمادي والأبيض والأصفر عندما يبرز أنيابه. هكذا...، ق غ غ غ غ غ غ، وهو ما فعله عندما رآني أول مرة. لقد أقلقني هذا الحيوان منذ البداية. أنا لست مثل سان فرانسوا Saint François الذي يحيطه دوما سربا من الطيور. على أية حال أريد أن أقول من خلال هذا أن الحيوانات عموما لا تعبأ بي. ليس أكثر من الناس. (يبتسم بخفة) لكن هذا الكلب، ومنذ اللحظة الأولى، أخذ ينخر وهذا ما فعله عندما رآني أول مرة. فهو لم يتصرف كحيوان مكلوب، لا أبدا. تقدم بسرعة، كان أخرقا لكنه حازم. لم يتمكن مني أبدا. ولكنه مزّق سروالي فقط، هنا، أترى، هنا حيث هو مرقع. لقد فعل ذلك في اليوم الثاني. لكنني تخلصت منه بركلة وتسلقت الطوابق الأربعة بسرعة. (مندهشا) لازلت أجهل دائما كيف يتصرف مع بقية المستأجرين، لكن أتعرف في ما أفكر...؟ أظن أنه لا يهاجم أحدا سواي. إنه الحظ! على كل، لقد دام هذا الوضع أسبوعا كاملا. كلما عدت إلى البيت. ولكن عندما أكون خارجا لا يفعل ذلك أبدا. غريب، أليس الأمر غريبا؟ كان بإمكاني أن أحزم أمتعتي وأذهب للعيش تحت الجسور، فهو لا يبالي. فكرت ذات يوم وأنا أصعد السلالم بسرعة، وقررت أن أتمكن منه بالحسنى، وإذ لم أفلح في ذلك، أقتله دون شك.

بتر: (مذعورا)

لا تتحرك، يا بتر، اسمعني. في اليوم الموالي خرجت لشراء بعض الفطائر، بدون بصل ولا صلصة ketchup. وفي الطريق رميت الخبز ولم أبق سوى اللحم. (بدأ يومئ) عندما عدت كان الكلب ينتظرني فتحت باب الرواق قليلا فرأيته ينتظرني. تقدمت نحوه بكثير من الحذر. وفطائري بيدي. ثم وضعتها على بعد ثلاثة أمتار من الكلب الذي كان ينخر. توقف الكلب عن النخير، شخر، تقدم ببطء في البداية، ثم أخذ يسرع نحو اللحم شيئا فشيئا. توقف فجأة ونظر إلي. ابتسمت، بخجل طبعا، ثم عاد إلى فطائري اشتمّها، نخر مجددا وغ غ غ أأأأأق ق ق ق هـ هـ هـ، هكذا...، وارتمى عليها، وكأنه لم يأكل طوال حياته غير القذرات. وقد تكون هذه هي الحقيقة دون شك. لا أظن أبدا أن صاحبته قد أطعمته شيئا آخر. لقد التهمها تقريبا في لقمة واحدة. تأوه من اللذة كامرأة، ثم، عندما انتهى (حاول حتى أكل الورق). جلس... وابتسم. أو هكذا تراءى لي على الأقل. فالقطط تبتسم جيدا! آه! لقد كانت بالنسبة لي لحظة ممتعة. وهجم علي مجددا. لم يتمكن من الإمساك بي، ولا في هذه المرة. صعدت إلى غرفتي، تمددت على فراشي وأخذت أفكر. كنت مغتاظا، بل مهتاجا. ست فطائر ممتازة مع ما يلزمها من لحم الخنزير حتى لا نكون منقرين. نعم، حقا، لقد كنت مغتاظا ثم قلت في نفسي بأن هذا الكلب قد تراكم لديه الكثير من النفور

تجاهي وسينتهي ربما بتجاوزه. لذلك قررت أن أستمر في ذلك لمدة خمسة أيام. لكن كان دائما نفس السيناريو: ركض، وقفة مفاجئة، أكل في لقمة واحدة ثم غرغرة. في ظرف خمسة أيام، أصبح شارع كولومبس تتناثر فيه قطع الخبز التي رأيتها، وكنت مشمئزا أكثر مني مغتاظا. لذلك قررت أن أقتل الكلب. (بتر يشير محتجا) لا تقلق يا بتر، لم أصل إلى ذلك بعد. فاليوم الذي قررت فيه قتل الكلب، ابتعت فطيرة واحدة فقط، وما ظننته جرعة كافية لقتله من مبيد الجرذان. عندما اشتريت الفطيرة طلبت من البائع ألا يعطيني سوى اللحم وكنت أنتظر رد فعل من نوع: "آه! ولكن نحن لا نبيع الفطائر دون خبز!" أو "ماذا تريد أن تفعل به، تأكله مع أصابعك؟" لا، لا ليس ذلك أبدا. لقد لف لي ذلك في الورق بلطف وأعطاني إياه قائلا: أهو طعام القطة؟". وددت لو أقول له: "لا، لا، ليس هذا تماما. أنوي أن أسمّم كلبا من معارفي". غير أننا لا نستطيع أن نقول: "كلب من معارفي" دون أن نثير الغرابة. لذلك أجبته، بشيء من السرعة، أخافته وبتشديد كبير على الكلمات: "نعم، نعم، إنه طعام القطة". رمقني الكل بنظرة. هكذا دائما، عندما نريد ألا يتفطن إلينا أحد، ينظر إليك الناس. عند عودتي قمت بخلط اللحم بمبيد الجرذان، وانتابني شعور بالحزن والاشمئزاز معا. فتحت الباب، كان الحيوان هنا ينتظرني. كان ينتظر هديته الصغيرة واللحظة التي يهجم فيها علي. الأبله المسكين! لم يستطيع أبدا أن يفهم بأن الوقت الذي كان يضيعه في الابتسام قبل أن يهجم علي، سيسمح لي، أنا، بالفرار. على كل، كان، هنا، مزمجرا، في حالة انتصاب. كان ينتظرني. لقد وضعت الخبيصة المسمومة وقبعت في أسفل السلم لكي أرى ما الذي سيحدث. لقد التهم الحيوان المسكين الطعام كله لقمة واحدة كالعادة. ابتسم، وهو ما جعلني مريضا تقريبا. ثم غرغر، تسلقت السلم أربعا فأربعا، كالعادة، ولم يتمكن الكلب كعادته من الإمساك بي. بعد ذلك مرض الكلب مرضا شديدا. عرفت ذلك لأنه لم يعد هنا لينتظرني، ولأن صاحبته توقفت عن الشرب. لقد سألتني في الرواق، ليلة الجريمة، واعترفت لي بأن السماء قد ضربت كلبها الصغير العزيز الضربة القاضية. لقد نسيت رغبتها المجنونة تجاهي، ولأول مرة أرى عينيها الكبيرتين مفتوحتين. إنهما يشبهان عيني كلبها. لقد شخرت، وتوسلت إلي أن أصلي من أجل الحيوان المسكين. كنت أود أن أقول لها: "سيدتي، ينبغي أولا أن أصلي من أجل نفسي، من أجل اللواطي، من أجل الأسرة البورتوريكية، من أجل السيدة التي تبكي دون توقف خلف باب غرفتها. من أجل أولئك الذين يقيمون في البيوت المفروشة في العالم بأسره، ثم إنني لا أعرف كيف أصلي، يا سيدتي". على كل...، وحتى أكون مختصرا...، قلت لها بأنني سأصلي. نظرت إلي. ثم قالت بأنني كاذب...، وبأنني أتمنى الموت لكلبها. فأجبتها (وكنت صادقا) بأنني لا أتمنى موته. كان ذلك صحيحا، حتى بعد أن حاولت تسميمه. تمنيت أن يعيش لأنني كنت متطفلا لأرى كيف ستصبح علاقاتنا. (بتر يبدي تضايقا متناميا وبغضا بدأ ينشأ تدريجيا). افهمني يا بتر. فهذه الأشياء مهمة. صدّقني، فهي مهمة جدا. ينبغي أن نعرف نتائج هذه الأفعال (تنهد بعمق)، باختصار، لقد شفي الكلب. لست أدري كيف. إلا إذا كان قد تحرر من... الـ ...، تعرف جيدا...، من الحيوان الصغير الذي يحرس أبواب الجحيم. لست قويا جدا في الميثولوجيا. (ينطق هذه الكلمة باجتهاد مي- ثو- لو- جيا. وأنت؟ (بتر يبحث عن الاسم دون أن يجده وجيري يواصل) آه! يا بتر، لقد عجزت عن الإجابة على السؤال بثمانية ألف دولار! باختصار، لقد تعافى الكلب، واسترجعت صاحبته شهوتها. وفي أحد الليالي عندما كنت عائدا من مشاهدة فيلم كنت قد شاهدته من قبل (أو هو يشبه مئات الأفلام التي سبق لي مشاهدتها). كنت أرغب كثيرا في رؤية الكلب هنا ينتظرني

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المسرحي الأمريكي إدوارد ألبي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي (Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زياش

كعادته. لقد شعرت... كيف أقول؟ ... بانجذاب؟... بافتتان؟... لا ليس تماما... بل كنت قلقا، نعم، هكذا. كان قلبي يدق لمجرد التفكير في لقاء صديقي الكلب. (بتر يبدي دهشته) نعم، يا بتر، صديقي الكلب. لا أجد كلمة أخرى. لقد دخلت وتقدمت، دون خوف، إلى وسط الرواق، كان الحيوان هنا... ينظر إلي. كان يبدو أفضل من أي وقت مضى. توقفت ونظرت إليه، نظر إلي بدوره. وظللنا كذلك لمدة طويلة... ساكنين كتمثالين نتبادل النظرات. كنت أحدّق إليه بحدة أكثر مما يفعل هو. أردت أن أقول بأنني قادر على التركيز في كلب أكثر مما يفعل هو.. حول أي شيء كان. ولكن من خلال هذه الثواني العشرين أو هاتين الساعتين اللتين تبادلنا خلالهما النظرات، شعرت باتصال حقيقي...، وهو ما كنت أبحث عنه. لقد كنت أحب هذا الكلب في النهاية. وأردت أن يحبني بدوره. حاولت أن أحبه. حاولت أن أقتله، لكنني أخفقت في الحالتين معا. لست أمل في أن يفهمني، لكن على الأقل... لست أدري، أنا... أن يشعر بذلك... نعم، كنت آمل أن يفهمني هذا الكلب (بتر في حالة انبهار) أرأيت... افهمني...، يا بتر! (جيري يظهر شغفا غير طبيعي) يجب...، إذا لم نتمكن من ربط صلة مع الناس يجب أن نحاول في مكان آخر. عند الحيوانات! (يتحدث بسرعة وبصوت ضعيف كمتآمر) هل تتابع حديثي؟ ينبغي أن نتبادل الحديث مع شيء ما. إن لم يكن مع الناس... ، فعلى الأقل مع شيء ما. مع سرير، مع مسمار مثبّت، مع مرآة...، لا، لا، لا، لا ليست هذه، المرايا، هي الوسيلة الأخيرة. مع سرير، مع بساط، مع...، مع...، مع مسمار مثبّت، مع مدرج ورق حريري. لا، لا، ليس هذا. إنه كالمرايا. أترى هو صعب إيجاد شيء ما؟ مع زاوية أحد الشوارع ولافتاته بألوانها المختلفة التي تنعكس على البلاط المبلل. مع شريط دخان...، شريط... من دخان...، مع خزينة...، مع صور خلاعية، مع الحب، مع الدموع، مع القيء، مع الهوس...، هوس اكتشاف أن الفتيات الجميلات لسن جميلات حقا، نعم. مع المال الذي نحصل عليه من عهرنا- إنه فعل الحب أستطيع أن أثبته- مع الصراخ الذي نصدره، لأننا على قيد الحياة. مع الله. لم لا؟ مع ...اللواطي الأسود مع ملقطه، والكيمونو الذي يرتديه، مع السيدة التي تبكي بدون توقف خلف باب غرفتها...، مع الله، الذي نسيناه، فيما يبدو، منذ زمن. مع يوم ما، مع الناس. (جيري يتنهد بعمق) الناس. مع فكرة، تصور. هل ثمة مكان أفضل من رواق لإيصال فكرة، فكرة بسيطة. إنها البداية! يمكننا البدء بفهم الآخرين، وبفهم الآخرين لنا، ولكي نبدأ بجعل الآخرين يفهموننا... هل هناك ما هو أفضل من كلب؟ كلب ليس إلا... (صمت طويل ثم ينهي جيري قصته بسرعة). يبدو أن هذه فكرة جد حكيمة. الإنسان هو أفضل صديق للكلب أليس كذلك؟ فالكلب وأنا -إذن- قد تبادلنا النظرات، أنا أطلت النظر إليه أكثر مما فعل هو. إن ما حدث في ذلك اليوم أصبح يتكرر منذ ذلك يوميا. فمن النظرة الأولى نتوقف، نتبادل النظرات مع خليط من الحزن والحذر معا. ثم نتظاهر، بعد ذلك، باللامبالاة. هكذا، نتقاطع بكل أمان؛ لقد وجدنا وسيلة للتفاهم هي: اللامبالاة. إنه محزن جدا ولكن يجب أن نسلم بذلك. لقد تفاهمنا: لقد تفاهمنا. وبذلك عاد الكلب إلى قذراته واسترجعت أنا وحدتي. لا، استرجعت، لا، استرجعت ليست الكلمة المناسبة لنقل... لنقل بأنني فزت بحق المرور هذا، إذا أمكننا أن نسمي هذا انتصارا. لقد اكتشفت لاجدوى أن يكون المرء خيّرا أو شريرا. يجب أن يكونهما معا. لقد توصلت مع الكلب إلى تسوية، نوع من الصفقة. على كل عندما أعطيت اللحم لذلك الكلب، هل كان ذلك حبا حقا؟ وعندما حاول هو أن يعظني هل كان ذلك كرها حقا؟ إذا كنا لا ندري ما ذلك، فلماذا أوجدنا هذه الكلمة "الحب"؟ (صمت. جيري يقترب من بتر ويجلس بقربه فوق المقعد. إنها المرة الأولى التي يجلس فيها) قصة جيري والكلب. النهاية.

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المسرحي الأمريكي إدوارد ألبي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي (Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زياش

(بتر يظل صامتا) بتر؟ (جيري سعيد فجأة) ماذا تقول في قصتي إذن؟ أتظن أنــه بإمكــاني بيعهــا لمجلــة Readers Digest وأحصل بذلك على حوالي مائتي دولار؟ "أروع كلب التقيته". (يظل بتر جامدا). هيــا، قل لي ما رأيك؟

بتر: (مخدرا) لست أفهم... لا أعتقــد أن... (علــى وشك البكاء تقريبا). لماذا رويت كل هذا؟

جيري: لم لا؟

بتر: لا أفهم!

جيري: (هائجا لكن دون أن يرفع صوته) أنت تكذب.

بتر: لا، أبدا.

جيري: (بهدوء) لقد كنت أتحدث ببطء جدا، كل هــذا يعني بأن...

بتر: لا أريد سماع المزيد! لا أفهم شيئا، لا بالنســبة لك، ولا بالنسبة لصاحبة البيت، ولا بالنسبة لكلبها...

جيري: كلبها! اعتقدت أنه كان كلبــي أنــا... آه! لا، حقا، لا، أنت على حق. إنه كلبها (ينظر إلى بتر بحدة ويهز رأسه) نعم.. نعم، طبعــا لا يمكنــك أن تفهــم (وبصوت رتيب وعدائي بعض الشيء) أنا لا أســكن حيّك، لم أتزوج ببغاوين، ولا أي شيء مــن حياتــك كرجل مستقر. أنا رحالة، ومنزلي أنا هــو البيــوت المفروشة القــذرة بــالحي الغربــي لنيويــورك،... نيويورك أجمل مدينة في العالم! آمين.

بتر: أنا أسف...، لم أكن أريد أن...

جيري: لا يهم. أظن أنك لا تعرف جيدا عما تتحــدث معي، أليس كذلك؟

بتر: نلتقي كل أصناف الناس في عالم النشر، أتدري؟ (يضحك).

جيري: (مرغما على الضحك) غريب جدا...، حقا... أتدري، أنت صاحب مزاج هزلي كبير!

بتر: (منخدعا تماما) أوه، لا، ليس صحيحا.

جيري: بتر، قل لي إذا كنت أضــجرك أو إذا كنــت أزعجك.

بتر: (خفيفا) ينبغي أن أعترف بأن هذا المساء لم يكن منتظرا.

جيري: تريد أن تقول بأنني لست ذلك الــذي كنــت تنتظره.

بتر: أنا لا انتظر أحدا.

جيري: لا، طبعا، لكن أنا هنا، ولن أذهب.

بتر: (متطلعا إلى ساعته) ربما أنت لا، ولكن علي أن أعود إلى البيت.

جيري: ابق قليلا، ..!

بتر: لا، يجب أن أعود فعلا،

جيري: (مدغدغا إياه تحت الإبطين) هيا، أرجوك!

بتر: (شديد الغضب وقد بدأ يتكلم بصوت حاد جــدا). لا، أنا... أوهــ هــ هــ هــ هــ! لا تفعــل ذلــك. توقف، توقف. أوه! لا، لا...

جيري: هيا، هيا!

بتر: (بينما جيري يدغدغه) أوه! آه! آه! آه! يجــب أن أذهب. أنا... هي هي هي. علــى كــل، فالببغــاوان يحضران طعام العشاء، هي، هي، والقطتان تضــعان المفرش. توقف، توقف، و، و، (بتــر يقتــرب مــن الهستريا) ... لقد... هي، هي، هي.. أوه... أوه، أوه، أوه... (جيري يتوقف عن دغدغة بتــر، لكــن بتــر يستمر في الضحك. جيري يتأمله بابتســامة جامــدة، محيرة)

جيري: بتر؟

بتر: أوه، آه، آه، آه، آه، ماذا، ماذا؟

جيري: اسمع الآن.

بتر: أوه، أوه، أوه،... ماذا؟ ماذا هناك يــا جيــري؟ أوه! يا إلهي!

جيري: (بلهجة غامضة) بتر هل تريد أن تعرف مــا الذي جرى في حديقة الحيوانات؟

بتر: آه، آه، آه، أين؟ آه! نعم، في حديقة الحيوانــات. أوه! أوه! أش! لكن لدي حديقة حيوانــاتي الصــغيرة الشخصية، لكن...، هـــ، هـــ، هـــ... ببغــاوان يحضران طعام العشاء... والـــــ... آه، آه، آه، مــاذا أيضا...

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المسرحي الأمريكي إدوارد ألبي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي (Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زياش

جيري: (بهدوء) نعم، غريب، يا بتر، لم أكن أنتظر ذلك. ولكن أتريد أن أقص عليك ما الذي جرى في حديقة الحيوانات، نعم أم لا؟

بتر: نعم، نعم طبعا، قل لي ما الذي جرى في حديقة الحيوانات. أوه! يا إلهي! لست أدري ما الذي جرى لي.

جيري: سأحكي لك ما الذي جرى في حديقة الحيوانات. لكن أولا، ينبغي أن أقول لك لماذا ذهبت إلى هناك. لقد ذهبت إلى حديقة الحيوانات لأعرف المزيد عن الطريقة التي يتعامل بها الحيوانات مع الناس، والطريقة التي يتعامل بها الناس مع الحيوانات. والحيوانات فيما بينها. إلا أن التجربة لم تكن مقنعة بسبب السياج الذي يفصل الناس عن الحيوانات وأغلب الحيوانات عن بعضها. على كل، فحديقة الحيوانات هي حديقة الحيوانات. ولا يمكننا فعل أي شيء. (يقرص بتر) تزحزح

بتر: (لطيفا) أوه! أعذرني، ليس لديك مكانا كافيا؟ (تقدم قليلا)

جيري: (بابتسامة خفيفة)، نعم، هكذا. إنه يوم الأحد، الحيوانات كانت هنا، وكان هناك الكثير من الناس، وكل الأطفال كانوا هناك أيضا. (يدفع بتر مجددا) تزحزح.

بتر: (لطيفا دائما) حسنا، حسنا. (يتزحزح وجيري يتمدد في مكانه)

جيري: إن الطقس حار ورائحة العفونة تنتشر. كان هناك الكثير من باعة الكرات وبائعي المثلجات. الفقمات تنبح والعصافير تزقزق. (يدفع بتر بعنف) تزحزح!

بتر: (أقل لطفا) اسمع، لديك مكانا كافيا! (لكنه يتزحزح من جديد ويجد نفسه مضغوطا على حافة المقعد)

جيري: وأنا كنت هناك أيضا. كان موعد طعام الأسود. لقد دخل حارس الأسود إلى قفص الأسود لإطعامها. (يعطي بتر لطمة مفاجئة) تزحزح!

بتر: (مغتاظا) أنا لا أستطيع أن أتزحزح أكثر من هذا. ثم توقف عن لكزي. ما الذي أصابك؟

جيري: أتريد أن تسمع قصتي؟ نعم أم لا؟ (يقرص بتر مجددا)

بتر: (مندهشا) لست متأكدا! على أية حال، لا أريد أن أتلقى ضربات في الذراع.

جيري: (وقد أعطاه ضربة) هكذا؟

بتر: لا، لكن...، توقف! ماذا أصابك؟

جيري: أنا مجنون، أيها الأحمق!

بتر: لست غريبا حقا.

جيري: اسمع، يا بتر، أريد هذا المقعد. ستذهب أنت للجلوس هناك فوق المقعد الآخر وإذا كنت عاقلا سأحكي لك نهاية قصتي.

بتر: (مذهولا) لكن... ، لماذا؟ ما الذي أصابك؟ لا أرى لماذا أترك لك هذا المقعد. فأنا آتي كل يوم أحد ظهرا، للجلوس هنا، عندما يكون الطقس جميلا. فهو مكان هادئ، لا أحد يأتي أبدا للجلوس هنا. والمقعد لي وحدي.

جيري: (بهدوء، ولكن بحزم) اذهب من هنا. أريد هذا المقعد.

بتر: (بصوت نائح) ولكن، لا.

جيري: لقد قلت بأنني أريد هذا المقعد وسأحصل عليه.

بتر: ولكن لا نستطيع الحصول على كل ما نريده في الحياة. ينبغي أن تعرف هذا يمكننا الحصول على جزء مما نريد ولكن ليس كل شيء.

جيري: أيها الأحمق! (يضحك)

بتر: أوه، اسمع، لقد تحملتك كل هذا المساء

جيري: ليس تماما.

بتر: على أية حال، لقد تحملتك بما فيه الكفاية. لقد تحملتك طويلا. لقد استمعت إليك لأن... لأنك تبدو...، على كل، لست أدري...، لأنني ظننت أنك كنت بحاجة للتحدث إلى أحد ما.

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المسرحي الأمريكي إدوارد ألبي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي (Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زياش

جيري: آه! كلام جميل. انتظر، لأبحث عن كلمة تشرّف... آه! لا، حقا، أنت تجعلني أتقيأ... ...ارحل واترك لي مقعدي

بتر: إنه مقعدي أنا!

جيري: (وهو يدفع بتر الذي أوشك على السقوط) ارحل!

بتر: (يستعيد بعض المكان) لكنني لم أعد أحتمل.. لقد رأيتك بما فيه الكفاية ولن أترك لك هذا المقعد. ولن تناله، نقطة إلى السطر. الآن. اذهب! (جيري يبدي علامات على عدم الصبر لكنه لا يتحرك) هل تسمعني! لقد قلت لك بأن ترحل (جيري يظل جامدا) ارحل! إذا... إذا لم تذهب...، فأنت سوقي...، هذا هو أنت. إذا لم ترحل طلبت لك عون الشرطة وسأجعلك ترحل (جيري ينفجر ضاحكا) أحذرك بأنني سأطلب لك العون.

جيري: (بصوت عذب) إنهم ليسوا هنا، إنهم جميعا في الناحية الأخرى للمنتزه يطاردون اللواطيين الذين يختبئون خلف الأدغال. إنه عملهم، فهم لا يفعلون سوى هذا. يمكنك أن تصرخ على قدر ما تستطيع، فأنت تضيّع وقتك.

بتر: أيها البوليس! أحذرك! سأجعلهم يوقفونك. أيها البوليس! (برهة) قلت: البوليس (برهة) آه! أنا أشعر بأنني مضحك.

جيري: آه! نعم. يبدو عليك ذلك واضحا. رجل في مثل سنك يطلب النجدة في يوم أحد ظهرا في المنتزه. في وقت لا أحد يريد به شرا. تصوّر بأن أحد هؤلاء الأعوان أخذ مطرقته وجاء ليتنزه هنا، سيعتقد بأنك مجنون ومن ثم سيقبض عليك أنت

بتر: (في غاية الاضطراب) ولكن يا للآلهة! لقد جئت هنا للقراءة فقط وها أنت ذا تريد أن تطردني من هذا المقعد. لكن أنت مجنون.

جيري: بتر، سأقول لك شيئا. أنا فوق مقعدك الشهير. ولن يكون لك أبدا.

بتر: (هائجا) هيا، ابتعد عن مقعدي؛ قد يكون ذلك من الحمق لكن لا يهم، فأنا أريد هذا المقعد لي وحدي، هيا ارحل!

جيري: (ساخرا) وماذا بعد!... من الذي يبدو عليه الجنون، الآن؟

بتر: هيا، اسرع!

جيري: لا.

بتر: احذر!

جيري: لو تعلم كم تبدو مضحكا في هذه اللحظة!

بتر: (الذي يكاد يفقد زمام أمره) لا يهمني، دع لي مقعدي!

جيري: لماذا؟ أنت لديك كل ما ترغب فيه، في هذا العالم. لقد شرحت لي ذلك. لديك عائلة، حديقة حيواناتك الصغيرة الخاصة بك. والآن تريد هذا المقعد! أتقاتل من أجل هذا، قل لي؟ هيا؟ أهذه القطع الحديدية والخشبية، هي شرفك؟ هل ستقاتل من أجل شيء كهذا؟ لا، حقا، لا أرى شيئا أكثر عبثا من هذا.

بتر: عبث؟ لكنني لا أريد أن أتحدث معك عن الشرف، ولا حتى أن أشرح لك ماذا يعني. زيادة على ذلك فالقضية ليست مسألة شرف؛ على أية حال لا يمكنك أن تفهم.

جيري: (مستخفا) أنت لا تعرف حتى ما الذي تقوله. إنها، بدون شك، المرة الأولى في حياتك التي تفكر فيها في شيء آخر غير تغيير نشارة قطتيك. لكن أيها الغبي! هل لديك ولو مجرد فكرة عما يحتاجه الناس؟

بتر: اسمع يا بني! أنت لست بحاجة إلى هذا المقعد. هذا مؤكد.

جيري: بل. أنا، فعلا، بحاجة إليه.

بتر: (مرتعشا) لكن، منذ سنوات وأنا آتي إلى هذا المكان. لقد عرفت فيه ساعات من المتعة العظيمة، والارتياح العميق. وهذا مهم بالنسبة للرجل، وأنا رجل مسئول. أنا راشد. ثم إنه مقعدي، وليس من حقك أن تأخذه مني.

جيري: هيا. قاتل من أجل مقعدك، دافع عنه؛ دافع عن نفسك.

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المسرحي الأمريكي إدوارد ألبي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي (Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زياش

بتر: هيا، ليكن، موافق، لنتقاتل.

جيري: كالرجال؟

بتر: (هائجا دائما) نعم كالرجال، إذا كنت تحرص تماما أن تدفع ثمن رأسي إلى النهاية...

جيري: ينبغي أن أعترف بشيء، لست سوى (رجل بليد) أو أبله ونظرتك قصيرة...

بتر: آه! هذا يكفي!...

جيري: ...لكن أتعرف يا بتر، كما يقولون في التلفزيون... إن لديك نوعا من الكرامة. وهذا يدهشني.

بتر: كفى!

جيري: (يقوم غير مبال) حسنا، يا بتر، سنقاتل من أجل هذا المقعد. غير، أننا لسنا متساويين (يخرج سكينا من جيبه ويأخذ في شحذ نصله)

بتر: لكن أنت مجنون، مجنون تماما. ستقتلني!

(قبل أن يجد بتر الوقت للرد، يرمي جيري السكين أرضا، عند قدمي بتر)

جيري: التقطه، التقطه. سنكون بهذا متساويين.

بتر: (مرعوبا) لا!

جيري: (ينقض على بتر ويمسك بعنقه. يتماس وجهاهما تقريبا) ستلتقط هذا السكين وتتعارك معي؟ قاتل من أجل كرامتك، لكن قاتل من أجل مقعدك المتعهر هذا!

بتر: (صائحا) لكن دعني! دعني!

جيري: (يصفع بتر في كل مرة ينطق فيها كلمة "قاتل"). أيها الأحمق! قاتل من أجل زوجتك. قاتل من أجل ببغاويك، قاتل من أجل قططتك، قاتل من أجل رجولتك. لم تستطع حتى منح زوجتك ولدا. (يبصق في وجهه)

بتر: (متحررا) ولكنها ليست مسألة رجولة! أيها الوحش! أيها الوحش! (يتراجع خطوة إلى الخلف ثم يلتقط السكين، لاهثا) أعطيك فرصة أخيرة، اذهب واتركني بسلام! (يأخذ السلاح بخرق، للدفاع عن النفس وليس للهجوم)

جيري: (يتنهد بعمق) هكذا يكون! (وبوثبة يرتمي على السكين، يبقى جيري جامدا للحظة ثم يصرخ بتر ويترك السكين الذي يظل مغروسا في جسم جيري. هذا الأخير ينهار على المقعد. ممسكا بيده اليسرى مقبض السكين. كانت نظرته ثابتة وفمه مفتوحا)

بتر: (وبنفس) أوه! يا إلهي! أوه! يا إلهي!

جيري: (بصوت جد ضعيف لكن كما لو كان ساكنا) بتر... بتر...، شكرا. حقا، شكرا... كنت خائفا جدا... لا تستطيع أن تعرف كم كنت خائفا أن تتخلى عني... الآن... سأقول لك ما الذي جرى في حديقة الحيوانات... أعتقد بأنني أعرف لماذا ذهبت إلى حديقة الحيوانات...، لقد خطرت لي فكرة السير

قصة حديقة الحيوانات (Story Zoo) للكاتب المسرحي الأمريكي إدوارد ألبي اقتباس الفرنسي ماتيو غالي (Matthieu Galez)

ترجمة : سمية زياش

باتجاه الشمال عندما كنت أزور الحديقة... أو تقريبا...، إلى غاية لقائي بك...، أنت أو أحد غيرك... وقررت أن أتحدث إليك... وأن الأشياء التي سأقولها لك... (تصدر عنه شهقة). وإذن، أترى...، ها نحن أولاء... أتدري ما الذي ستشاهده على شاشة التلفزيون.. هذا الوجه...، أتتذكر.. لقد قلت لك أن تنتظر... لترى التعبير على وجهه... إنه وجهي...، في هذه اللحظة... يا بتر... يا بتر...، شكرا!...

(يبتسم) "لقد أتيت إليك وأنت أرحتني"... عزيزي بتر...

بتر: (يشهق دائما) أوه! يا إلهي!

جيري: (بصوت أخذ يضعف شيئا فشيئا) من المستحسن أن تذهب الآن... ، قد يأتي أحدهم، وأنت لا ترغب في أن يراك أحد هنا... لا تعود إلى هنا أبدا، يا بتر... لقد حررتك... لقد ضيّعت مقعدك... ، ولكنك (يبتسم) دافعت عن شرفك... يا بتر، يا بتر... سأقول لك شيئا... أنت لست... ، لست...، لا... لا، أنت حيوان... والآن ارحل بسرعة... اسرع... خذ، انظر! (يخرج بجهد منديلا من جيبه ويمسح مقبض السكين ليزيل آثار البصمات ثم يترك المنديل يسقط على الأرض) الآن، اسرع، ارحل! (بتر يبدأ في الابتعاد. جيري يناديه) لا.. كتابك... كتابك! ... نسيت كتابك... هنا، فوق مقعد... (متراجعا). لا، فوق مقعدي... هيا، خذ كتابك... اسرع! (بتر يلتقط الكتاب) حسنا، يا بتر... الآن، ارحل بسرعة... بسرعة... (وقفة، ثم يبدأ جيري يهذي كالغائب) الببغاوان يحضّران طعام العشاء... والقطتان تضعان المفرش...

بتر: (وهو دوما على حافة الجنون، يهمس مبتعدا للمرة الأخيرة) أوه! يا إلهي!...

جيري: (بصوت ضعيف جدا، غير مسموع تقريبا. يكرر وراءه بطريقة تهكمية) أوه! يا إلهي! ...(يختفي بتر ويترك جيري رأسه يسقط على صدره).

ستارة

مصادر الإنسان الطيب لستشوان و القراب والصالحين

الشريف الأدرع

المقدمة

لا يكتمل الحديث عن المسرحي الجزائري ولد عبد الرحمان كاكي دون ذكر صلته ببرتولد بريخت، ولا يكتمل الحديث عن هذه الصلة دون ذكر علاقة مسرحية "القراب الصالحين" لكاكي بمسرحية "الإنسان الطيب لستشوان".

ولما كان موضوع المصادر واحد من موضوعات الأدب المقارن، فإن أية دراسة لمقارنة المسرحيتين لا بدّ أن تبدأ بموضوع المصادر.

هنا مقالة للشريف لدرع عن مصادر المسرحيتين.

1- مصادر "الإنسان الطيب لستشوان"

يشار في العادة إلى أن المصدر الذي استقى منه بريخت مسرحيته هو مصدر صيني؛ لكن جميع الدراسات التي رجعنا إليها أهملت تقديم الأصل الصيني للأسطورة، واكتفت بعرض حكاية نزول ثلاثة من الآلهة إلى الأرض بحثا عن إنسان طيب، في حدود ما ورد في مسرحية بريخت نفسها.

ومن جهتنا لا نملك في الظرف الراهن غير الإقرار بالأصل الصيني لحكاية المسرحية، وهو أمر يسنده بريخت نفسه في عرضه الصحفي لـ"الإنسان الطيب لستشوان" إذ يقول: "تروى عن مقاطعة ستشوان حكاية غريبة الخ.."[1].

وإن كانت النزاهة العلمية تجعلنا نحجم عن تقديم أية أمثولة صينية للمسرحية مادام وجودها لم يتحقق باستثناء ما رواه بريخت. ولا يعتبر موقفنا هذا نقضا لدعوى المصدر الصيني للمسرحية بقدر ما هو الحرص على ضرورة توفر الدليل المادي.

يذكر بريخت أنه بدأ كتابة مسرحيته عام 1931 وهو ببرلين، وكان عنوانها الأصلي "البضاعة الحب". وانطلاقا من هذه الفكرة بنى موضوعه الذي تطورت صياغته حتى اكتملت في مسرحية "الإنسان الطيب لستشوان" بفنلندا عام 1941[2].

ومن المعلوم أن علاقة بريخت بثقافة وفنون الشرق الأقصى من شعر ومسرح وفلسفة تعود إلى العشرينيات، أما مرحلتها الأقوى فتمتد من الثلاثينيات إلى الخمسينيات. وهي المرحلة التي أثرت بصفة جذرية في شعر ومسرح بريخت كتابة وتنظيرا. وكان للفكر والشعر والرسم الصيني دور بارز في ذلك. ويحدد الباحث الياباني "أنتوني تاتلوي" Anthony Tatlow العلامات الجوهرية لهذا التأثير في((السمة الأرضية والغوغائية، التركيز على العدالة الاجتماعية والجانب العملي للأخلاق، الصداقة، الطيبة، سعادة الفرد والجميع بوصفها مقياس كل ممارسة، الحركة المتصلة والتغيير الممكن للأشياء، الديالكتيك المادي))[3].

قلنا أن بريخت قد بدأ كتابة "الإنسان الطيب لستشوان" عام1931 ببرلين، وأنهاها عام1941، وعليه فإن كتابتها تقع في الفترة التي كان تأثير

1- Bertolt Brecht, Ecrits sur le théâtre, Ed, L'arche.Paris1979.P.468

2- Bertolt brecht, Journal de travail, ED,L'arche, Paris1976.P.35.

3- أورده فيباش جواشيم Joachim Fiebach في عرض تحت عنوان "Des illusions sur L'art Oriental battues en brèches,In « Notates »Journal d'information du Centre Brecht de La R.D.A., Berlin s/Avril1 980.P.16.

الشرق على بريخت قد بلغ مداه، ويمكن بسهولة أن نرى تقاطعا كبيرا ما بين المقولات الأساسية للمسرحية، وبين ما جاء في حديث تاتلوي السالف الذكر، ومع ذلك فإن مشكلة الحكاية المصدر تبقى مطروحة.

حاول بعض الدارسين الرجوع إلى أعمال بريخت لحل المعضلة؛ ومن بينهم "فردريك أوين" الذي يرى بأن مصدر المسرحية موجود في ترجمة قصيدة "الغطاء الكبير" للشاعر الصيني "بوشوي" أحد كبار شعراء القرن الثامن عشر، وهذا نصها:

"إن الحاكم الذي سألته عما يجب فعله

لكي ننقذ الناس الذين يعانون البرد في مدينتنا

أجابني: إننا نحتاج إلى غطاء طوله ألف قدم .

لكي نغطي، وببساطة كل الضواحي".

وذلكم هو موضوع أمثولة "إنسان ستشوان الطيب"[4].

جاءت هذه القصيدة في ديوان "قصائد صينية" الذي نظمه بريخت عام1940 بفنلندا[5]. كما وردت في استشهاد لــ"شويتا" في مسرحية" الإنسان الطيب لستشوان"[6].

ولا نعتقد أن موقعها من المسرحية، ولا مضمونها بقادر على استيعاب المضمون الكلي لأمثولة المسرحية الذي يلخصه بريخت في "استحالة الطيبة في عالم غير طيب". أما "دوروتا حفاظ" فتحيلنا على قصيدة "أسطورة البغي إفلين روي" التي كتبها بريخت عام1917؛ قبل احتكاكه بالشرق الأقصى وثقافته، وحسبها فإن "الشكل البدائي للمشكلة المركزية؛ يعني استحالة الطيبة في عالم مركنتيلي توجد إذن هنا، بعشرين سنة قبل "الإنسان الطيب لستشوان"ـــ"[7]. في حين يذكر "مارتن إيسلن" Martin esslin قصيدة "نزهة الآلهة الثلاثة" التي ارتجلها بريخت للتعبير عن سخطه على المعاملة السيئة التي حظي بها ومن معه من ممثلي الأدباء الشباب في الاحتفال الذي أقيم بمناسبة تقديم أوبرا فيردي "قوة المصير" في مدينة "دريسدن" عام1926، ويرى في القصيدة ((بذرة الفكرة التي ستمنح لاحقا الولادة للآلهة الثلاثة لـــ "الإنسان الطيب لستشوان"))[8].

حقا لقد جاءت هذه المحاولات بمعلومات إضافية عن بعض أصول أطروحة "الإنسان الطيب لستشوان" لكنها لم تحمل من العناصر ما يجعلنا نقطع بشأن مصدر المسرحية.

ويبدو أن "الدهاء البريختي" أو بالأحرى منهجه في العمل والكتابة الذي ينجز ((ضمن شروط محو تام للمؤلف كمنتج أصلي))[9] لا يسمح لنا أن نذهب

---

[4] ــ فريدريك أوين، برتولد بريخت: حياته، فنه وعصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار إبن خلدون، ط2، 1983، ص294ـــ295

[5] ــ كما يؤكد هانس ماير في كتابه: Brecht et la tradition, Ed, L'arche, paris.1977.p122

[6]- Bertolt Brecht, La bonne âme; de Se-tchouan, texte de Jean Stern. Ed, L'arche, Paris1975, p27.

[7]- Dorotha Haffad, Amour et société dans l'œuvre de Brecht, Ed, O.P.U, Alger, 1983, p308

[8]- Martin Esslin, Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement, Ed, Union générale d'édition, Paris 1971. P.55

[9]- Georges Banu, Bertolt Brecht ou le petit contre le grand, Ed, Aubier, Paris1981, P88.

مصادر الإنسان الطيب لستشوان و القراب والصالحين

الشريف الأدرع

أكثر مما فعلنا. و تجدر الإشارة إلى أن هذه الطريقة في العمل تميز بريخت والشرق معا،

وعليه فقد كان الشرق في هذا الجانب أيضا نموذج بريخت في بحثه عن "أصالة جديدة"[10] تضاد جماليات الغرب وفكره، وتمارس أسلوب التبعيد على الشرق من خلال وضعهما إزاء بعضهما بعضا في مسرحية تعالج قصة إنجيلية[11] بتوسط من أمثولة الشرق "المتأورب" وتؤسس لنقدهما معا.

2 ـ مصادر "القراب والصالحين":

إذا كان بريخت يعتبر خالق "أصالة جديدة" فإن كاكي يلح على كون مسرحيته "ديوان القاراقوز" التي اقتبسها عن "كارلو غوتزي" Carlo Gozzi هي "إعادة خلق". أما مسرحية "القراب والصالحين" فقد اعتبرت ـ كما جاء في برنامج عرضها ـ "إبداعا أصيلا". إلا أن كاكي على أية حال لم يخف مصدريها، وهما على التوالي "خرافة الأولياء الثلاثة والمرأة العمياء المغاربية التي يقصها المداحون في الأسواق"، وهذه الخرافة حسب برنامج العرض "ذات قرابة أكيدة مع الخرافة الصينية التي ألهمت بريخت مسرحيته "الإنسان الطيب لستشوان"؛ إلى أن يقول: ((كما نعثر في "القراب والصالحين" على موضوعات"الإنسان الطيب لستشوان" الأساسية)).

ومن غير أن نكرر ما قلناه بشأن المصدر الصيني لمسرحية بريخت، نسجل أن الأصح هو أن يؤكد البرنامج القرابة الموجودة ما بين الخرافة

المغاربية وخرافة مسرحية بريخت بدلا من إدعاء قرابتها من الخرافة الصينية. وقد انتقل هذا الإدعاء الذي لا دليل عليه إلى من تناولوا مسرحية "القراب والصالحين"، ولم يخرج عنه حتى سيدي محمد الأخضر بركة ـ الذي نعتبر بحثه عن مسرح كاكي أعمق ما قرأنا ـ إذ يقول:

((بعد أن شاهد "الإنسان الطيب لستشوان" لبرتولد بريخت الذي إقتبس خرافة صينية قديمة، عثر كاكي على الخرافة نفسها في الفولكلور المغاربي))[12].

هذا عن المصدر البريختي لمسرحية "القراب والصالحين". أما بخصوص مصدرها المغاربي؛ فقد تمكننا بعد بحث طويل من العثور على ثلاث روايات للحكاية التي استلهمها كاكي في كتابة مسرحيته.

الرواية الأولى[13] عبارة عن تسجيل حي لرواية مداح مستغانمي لحكاية "الأولياء الثلاثة وحليمة العمياء"، قام به هنري كوردرو أستاذ كاكي. أما الرواية الثانية للحكاية فقد نشر نصها بالفرنسية في أسبوعية "الثورة الإفريقية" تحت عنوان "قصة الأولياء الثلاثة"[14]. وأورد عبد الحميد بورايو في كتابه: "القصص الشعبي بمنطقة بسكرة" رواية

---

[10] ـ إشارة إلى المبحث السادس من كتاب جورج بانو السالف الذكر، وعنوانه: Le modèle et la nouvelle originalité، ص82.

[11] ـ أنظر جورج بانو، نفس المرجع السابق ص130. وأيضا الدكتور محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت172.1975، ص172.

[12]- Sidi M'hamed Lakhdar Barka, La chanson de geste sur la scène ou l'expérience de Ould Abd érrahmane Kaki, C.D.S.H, Oran, 1981. P17.

[13] ـ أهداني الشريط الابن الأكبر لكاكي، ويرجح أن يكون تسجيلها قدتم عام 1948.

[14]- Révolution Africaine, No 10 du 20 Avril 1963.

مصادر الإنسان الطيب لستشوان و القراب والصالحين

الشريف الأدرع

ثالثة لها بعنوان "قصة سيدي عبد القادر والعجوز"[15].

وحين نقارن بين هذه الروايات الثلاثة، نلاحظ اشتراكها في الهيكل العام للحكاية إلى درجة أن حدث وموقف الحكاية في الروايات الثلاثة يكاد يكون متطابقا، حتى وإن اختلفت في بعض الجزئيات، مثل عدد وأسماء الأولياء، ومكان حدوث القصة، وتعيين الحافز؛ فإن ذلك لا يؤثر كثيرا ما دامت الروايات الثلاثة تعيد الالتفاف عليه، بربطه بامتحان مشترك لديها جميعا، ونعني به عملية البحث عن مضيف. وكانت الشخصية التي استجابت لطلب الضيافة متطابقة المواصفات (العمى، الفقر، وغياب الابن المعيل) إضافة إلى الاشتراك في صفة الكرم بعد ذبح العجوز الكفيفة لمعزاتها. كل ذلك يشهد على القوام الواحد للروايات الثلاثة، وعلى أنها حكاية واحدة يتداولها المداحون من بسكرة إلى مستغانم، ولعلها تدور على الألسنة في مناطق أخرى من مغربنا الكبير مادام مكان حدوثها في الرواية الأولى هو مراكش؛ بل إن مداح مستغانم ينسب سيدي بلعباس إلى مراكش، بينما ينسب نص "الثورة الإفريقية" سيدي عبد القادر الجيلالي إليها. ومن المعلوم أن أتباع طريقته يتواجدون في بسكرة؛ بل وعلى امتداد البلاد العربية من مراكش إلى بغداد. فلا غرابة أن تكتشف يوما روايات أخرى لهذه الحكاية الشعبية في المشرق العربي أيضا.

والملاحظ أن الروايات الثلاثة للحكاية تخلو من ذكر "القراب" على عكس ما يرد في تلخيص[16] كاكي للأسطورة المغاربية. ومن جهتها لم تشر الكتابات الصحفية عن عرض مسرحية كاكي "ما قبل المسرح" إلى شخصية "القراب" رغم تضمنها للوحة "الأولياء الثلاثة". ومن الصدف ذات الدلالة أن تنشر "الثورة الإفريقية" مقالة لكوردرو عن عرض لمسرحية كاكي بمسرح الأمم بباريس يتحدث فيها عن "إيقاعية العرض، ونبرته التي تعوض قراءة نص "الأولياء الثلاثة" الموزع على الجمهور، وفي الصفحة المقابلة لمقالة كوردرو تنشر نصا تحت عنوان "قصة الأولياء الثلاثة"من دون إمضاء[17].

ودون أن ندعي أن هذا النص قد يكون من تأليف كاكي، أو هو نص لوحة"الأولياء الثلاثة" في مسرحية "ما قبل المسرح" ــ وكلاهما كما مر يخلو من ذكر "القراب" ــ فإننا نرجح أن يكون بريخت هو الذي دفع كاكي إلى إعادة النظر في هيكل الأسطورة المغاربية، فضمنها فعل بائع الماء في "الإنسان الطيب لستشوان" خلافا لما يرويه المداح، و ما قدمه هو نفسه في "ما قبل المسرح".

ولا نستكمل حديثنا عن المصدر المغاربي لمسرحية "القراب والصالحين" دون الإشارة إلى مصدر جزائري آخر ذكره كاكي في حديث أجرته معه أسبوعية "المجاهد" ومما جاء فيه: ((هناك كتاب لهم وزنهم الخاص في حياتي، وأخص منهم بالذكر بريخت الذي اقتبست عنه "القراب والصالحين"، وأدخلت عليها طابعا جزائريا؛ خاصة عندما مزجتها بقصيدة شعبية مشهورة في ناحية مستغانم: "ها الماء.. ها الماء.. ماء سيدي ربي))[18].

---

15 ــ عبد الحميد بورايو ، القصص الشعبي في منطقة بسكرة: دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر1986، ص112 و113.

16 ــ أنظر برنامج العرض.

17 – Henri Cordreaux, Révolution Africaine, L'Algérie au théâtre des nations, no 10 du 6 au 13 avril 1963

18 ــ المجاهد الأسبوعي، العدد 525 المؤرخ في 13سبتمبر 1973.

النموذج العاملي والمسرح آن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

1- البنيات الكبرى

من أين نبدأ؟ إنه السؤال المفتاح الذي طرحه **بارت** حديثا[1]، والذي يفتح كل بحث سيميولوجي. فمن المؤكد أنه يمكن، نظريا، أن نبدأ دراسة النص المسرحي بتحليل الخطاب؛ ولكن من الضروري، نظرا لأهمية النص المسرحي، إجراء معايرة échantillonnage من شأنها جعل كل بحث عن خصوصية الخطاب الخاص بالشخصية (ولغتها الفردية) وهميا، إذ يبدو أن "قراءة" النص المسرحي من قبل القارئ والمتفرج لا تتم إلا على مستوى مجموع العرض والاحتفال. فإعادة البناء الذهني والتطهير النفسي لا يتمان إلا بواسطة **الحكاية** ككل متكامل.

من الممكن نظريا، إذن، الانطلاق من الحكاية، ولكن الحكاية بالمفهوم البريختي أي **البسط التعاقبي لقصة الأحداث**، والذي يكون في ميدان المسرح، تحديدا، لا-مسرح. فصناعة الحكاية، ولن نتحدث عن ذلك هنا، هي ما يجعل الدراما قصة غير درامية، ويعزو الصراع للتاريخ. إنه عمل مشروع بالطبع، وكل المخرجين والدراميين البريختيين يعتبرونه ضروريا، وهذه الخطوة خطوة تجريد، وتأليف حكاية مجردة، لا البحث عن بنية. ولئن كانت هذه المرحلة هامة، فهي، في نظرنا، بحث **آخر**. فكون الحكاية تجريدا لا بنية، قد تم بيانه بسهولة من خلال إمكانية إعطاء حكاية نص درامي صيغا متنوعة للغاية، وبخاصة بالنسبة لترتيب العوامل: ذلك أن التعاقب الحقيقي يجعل الصياغة الحكائية لنص صراعي غامضة تماما: فكيف نبني حكاية مسرحية **أندروماك** مثلا؟ وانطلاقا من أي خيط؟ يبدو، إذن، أن عملية بناء الحكاية انطلاقا من النص الدرامي عملية ثانوية مقارنة بتلك التي تقوم على تحديد **البنيات النصية الكبرى**.

1.1. سوف ننطلق من فرضية البحث التي تتعلق بنحو النص (إوي، دريسلر، بيتوفي، فان ديك) والتي ترتبط بأبحاث كل علماء الدلالة الذين حاولوا، انطلاقا من بروب وسوريو[2]، إنشاء نحو للقصة، وعلى رأسهم جميعا أ.ج.غريماس. لقد صاغ فان ديك Dijk V. هذه الفرضية الأساسية بوضوح في قوله: "إن الفرضية المركزية لنحونا النصي هي وجود بنية كبرى. وتتضمن هذه الفرضية أيضا بنيات سردية كبرى. ذلك أنه لا يمكن تحديد التناقض الظاهري لحضور العوامل actants البشرية والأفعال إلا من خلال البنيات النصية العميقة: فالقصة ليس لها حضور عرضي (أسلوبي ظاهري)

"للشخصيات"، ولكن هيمنة دائمة للعوامل البشرية"[3].

وهو ما يعني ببساطة أنه يمكن، تحت هذا التنوع اللانهائي للقصص(الدرامية وغيرها) الكشف عن عدد قليل من العلاقات بين الألفاظ الأكثر عموما من الشخصيات والأفعال، والتي يُطلق عليها **العوامل**، مع احتمال تحديد ما نقصده بذلك لاحقا.



وهو ما يقتضي عددا من الشروط هي:

1- "تحديد الانسجام النصي على مستوى البنيات الكبرى أيضا". (ص189)

2- نستنتج من هذا "إنشاء نوع من التماثل homologie بين بنيات النص العميقة، وبنيات الجملة"، بحيث **يمكن للمجموع النصي أن يطابق جملة واحدة كبرى** (ونبني بواسطة النص جملة ستكون علاقاتها التركيبية syntaxiques صورة لبنيات هذا النص).

تتمثل فرضية **فان ديك** في كون البنيات الكبرى هي **في الواقع** بنيات النص العميقة في مقابل بنياته السطحية. لذا ينبغي علينا، نظريا، أن نختار بين هذه الفرضية وتلك التي تجعل من البنيات العاملية مجرد

النموذج العاملي والمسرح أن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

طريقة للقراءة، ومن مفهوم العامل مجرد تصور إجرائي. ونحن نصطدم، هنا، بالجدال الفلسفي الذي يثيره مفهوم البنية نفسه[4]. فمن غير المجدي، برأينا، الاعتقاد بأننا نكتشف **حقا** البنيات العميقة للقصة الدرامية؛ إذ يكفي أن تحديد البنية العاملية يتيح لنا دون شك الاقتصاد في التحاليل التي لا تقل غموضا عن التحليل "النفسي" الكلاسيكي للشخصيات، ولا عشوائية أيضا عن "الدراماتورجيا" **dramaturgie** الكلاسيكية للنص المسرحي: لأن هذه الأخيرة لا يمكن تطبيقها بشكل صحيح إلا على النص الكلاسيكي الذي صيغ في حدود جد ضيقة، ولا تسمح قط بالربط التاريخي بين نصوص كلاسيكية وأخرى أقل منها كلاسيكية.[5]

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الطريقة في التحليل، وإن كان من الصعب للغاية صياغتها، فهي تتجنب بالمقابل عقبة الشكلانية نظرا لصلتها ليس باللسانيات ولكن بعلم الدلالة.

2.1. ثمة مشكلة مزدوجة لا يتجاهلها **فان ديك**، وكثيرا ما واجهتنا خصوصا عند تحليلنا لمسرح هيغو Hugo، وتتعلق بالعلاقة بين التحديدات النصية "السطحية" والبنيات "العميقة"[6]. وكيف يتم إدراك الخطوة المزدوجة الاستقرائية **inductive** منها والاستنتاجية **déductive** التي تنتقل من السطح إلى العمق والعكس: فـ "إذا كانت هذه الفرضية صحيحة، يقول فان ديك، فإنه ينبغي أيضا مراقبتها، وإيجاد القواعد (عبر جملية **transphrastiques**) التي تربط هذه البنيات الكبرى بالتصورات الدلالية للمساحة النصية"[7]. يعترف فان ديك بعجزه. ونحن بدورنا لم نتقدم كثيرا: فهو بحث في بداياته، إلا من بعض الإجراءات التقليدية التي سوف تتيح لنا توضيح بعض التفاصيل.

3.1. يمكن القول أنه بما أننا إزاء بنيات تتجاوز البنيات الخاصة بالجملة (على مستوى عبر جملي)، فنحن نتجاوز أيضا اللسانيات الكلاسيكية؛ نتجاوز تلك الصياغة الصرفية- التركيبية البحتة، إننا نتموضع على صعيد **المضمون** (شكل المضمون ومادته)، أي في مجال علم الدلالة.

نتجاوز حتى علم الدلالة الصرف، ذلك أن تحليل البنيات الكبرى يضم تخصصات أخرى ويصطدم، كما سنرى، بمسألة الإيديولوجيا. فهذا **فان ديك** نفسه يقرّ بأن "نظرية البنيات السردية هي قسم من نظرية الممارسات الرمزية للإنسان، ومن ثم فهي موضوع للأنثروبولوجيا والسيمياء بقدر ما هي موضوع للسانيات والشعرية". ولكن تعترض هذا التفتت الممكن ضرورة إيجاد قراءة **إيديولوجية** شاملة: "فقد أنشأت كل من اللسانيات والأنثروبولوجيا البنيوية والسيمياء، وانطلاقا مما يمكن أن نطلق عليه إيديولوجيات، أنظمة دالة. وذلك من خلال إمكانية إيجاد علم للتكوينات الدالة، وهي خطوة مثقلة بالعواقب التي تحد من مداها العلمي(...). ذلك أن استبدال الإيديولوجيا بنظام دال لا يقتضي المجازفة فقط بقطع تحليل هذه الأنظمة الدالة عن صلتها بالتاريخ وبالموضوع، وإنما بعدم القدرة إطلاقا على توضيح الإنتاج والتحويل الداخليين أو الخارجيين لهذه الأنظمة".[8]

لذا فقد جاء تنبيه **ج. كريستيفا** في حينه ليذكر كل تفكير ماركسي بضرورة النظر إلى إجراءات تحليل الأنظمة الدالة بما هي عليه: فتنفيذ التصورات الإجرائية الفعّالة والواضحة يسمح بتنقية البحث السيميولوجي، وتخليصه من التصورات المثالية التي تعيقه ولكنها لا تمنعه من التفكير حول تحويل هذه البنيات وحول نشاطها الإيديولوجي. قد يكون من الوهم محاولة تحليل هذه البنيات النصية الكبرى وبذل الجهد حتى لا يتم بترها عن الظروف التي أنتجتها، أي عن علاقتها بالتاريخ. ولكن الرهان هو أن الخطوة تستحق المبادرة على الأقل. ولئن بدا بحثنا بسيطا وساذجا، فبإمكانه أن يسمح لنا في ميدان المسرح بحصر المكان حيث تتمفصل البنية والتاريخ.

4.1. إن تحاليل القصة كما وردت في أعمال كل من بروب وبروماند تقوم على تلك القصص الخطية **linéaires** والبسيطة نسبيا. حتى أغلب تحاليل

النموذج العاملي والمسرح آن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

غريماس كان مجالها قصص غير درامية. لذلك من الضروري، لتكييف النموذج العاملي (غريماس) ووظائف القصة (بروب، بروماند) للكتابة المسرحية، أن نجري عليهما عددا من التعديلات. ومن الضروري أيضا بالتأكيد أن نتساءل ونسأل النص عددا من الأسئلة: فالطابع **المجدول**(على شكل جدول) tabulaire للنص المسرحي(نص ذو أبعاد ثلاثة) يستوجب أن نفترض تنافس العديد من النماذج العاملية وتصارعها(على الأقل اثنان). كما أن الطابع الصراعي للكتابة الدرامية، ما عدا في حالات خاصة، يجعل الكشف عن تعاقب ثابت لوظائف القصة أمرا صعبا[9]. ذلك أنه يمكن لخصوصية الكتابة المسرحية أن تجد هنا مجال تطبيقها. لذلك سوف نحاول أن نوضح كيف يتسجل التمسرح théâtralité بدءا من مستوى البنيات النصية الكبرى للمسرح: فتعدد النماذج العاملية، وتنسيق هذه النماذج وتحولها، هي الخصائص الرئيسة التي تتيح للنص المسرحي إعداد بناء للأنظمة الدالة المتعددة والمكانية. ومع ذلك، سوف لن نمل أبدا من التكرار بأن التمسرح في نص مسرحي هو دوما افتراضي ونسبي، وأن التمسرح الوحيد الملموس هو الذي يتعلق بالعرض؛ وبالنتيجة: فإن ليس ثمة ما يمنع من أن نجعل من كل شيء مسرحا بحكم أن تعددية النماذج العاملية نفسها يمكن أن توجد في نصوص روائية أو حتى شعرية.

2. العناصر الحيوية: من العامل إلى الشخصية

إن الخطوة الأولى في كل تحليل سيميولوجي هي تحديد **الوحدات**. غير أنها تبدو في مجال المسرح، تحديدا، عسيرة على الفهم، ويمكن ألا تكون متطابقة حسب ما إذا كنا ننظر إلى النص أو العرض. ومن المعروف أنه إذا كان ثمة عنصر يميّز النشاط المسرحي، فهو وجود الممثل: فـ "هل يمكن أن يكون هناك مسرح دون ممثلين؟ لا أعرف أي مثال لذلك. رب قائل يقول: مسرح العرائس. ولكن حتى في هذا المسرح، نجد أيضا ممثلا يقف خلف المسرح، وإن كان بشكل آخر"[10]. ذلك أن جسم الإنسان، وصوته عنصران فريدان لا يمكن الاستغناء عنهما أبدا. عدا ذلك هناك الفانوس السحري والرسوم المتحركة، والسينما وليس المسرح. من الطبيعي والبديهي، إذن، أن يكون الممثل هو الوحدة الأساسية للنشاط المسرحي كله. ولكن يبدو أن ثمة جوابا ساذجا يفرض نفسه وهو أن: الوحدة الأساسية للنص المسرحي هي الشخصية[11].

ولكن:

1- من المستحيل، ولآلاف الأسباب الوجيهة، تطابق الشخصية والممثل: إذ يمكن للممثل أن يلعب في العرض نفسه أدوار العديد من الشخصيات، والعكس صحيح، فإن انفجار الشخصية في المسرح المعاصر يقتضي أن يقوم عدة ممثلين بدور الشخصية نفسها بالتتابع أو بالتزامن: كما هو الشأن بالنسبة لـــ روبنسون Robinson ميشال تورنيي(إخراج فيتاز) المتعدد ركحيا. فطرائق الإخراج الحديثة تتلاعب بهوية الشخصية، تُضاعفها أو تؤسس العديد من الشخصيات في شخصية واحدة؛

2- مفهوم الشخصية يصل إلينا، كما سنرى، محملا بماض ثقيل مخادع؛ وهو سبب آخر لكي لا نعهد إليها بالمهمة الساحقة، وهي أن نجعل منها الوحدة الأساسية للمسرح.

فقد جاء غريماس، بعد أ. سوريو، بسلسلة من الحلول التي ربما تكررت بكثرة في أبحاثه الأخيرة[12]، وطرح سلسلة من الوحدات المتدرجة hiérarchisées والمتمفصلة هي: **العامل**، **والممثل**، **والدور**، **والشخصية**؛ وهو ما يسمح بإيجاد الوحدات نفسها إن على مستوى الكتابة أو على مستوى العرض. وسوف نعود إلى هذه الوحدات لنرى كيف تشتغل داخل النص المسرحي، وإلى أي مدى توجه العلاقة نص-عرض[13]. بهذا المعنى، ستصبح "البنية العميقة" للنص هي أيضا "البنية العميقة" للعرض، وسوف نفهم كيف تجد البنية العميقة نفسها (بحكم أنها "مادة للتعبير"[14])،

النموذج العاملي والمسرح آن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

في مواد متنوعة عرضا لبنيات سطحية مختلفة تماما؛ وهذا ما يفسر كيف يمكن لتشابه أساسي لهيكل أن

يحمل معان مختلفة؛ أو كيف يمكن لتشابه أساسي للمعاني أن يمتد في إيحاءات مختلفة؛ أو كيف يمكن لبنيات سطحية مختلفة تمام الاختلاف أن تحمل دلالة متقاربة. إنها بالتأكيد أبحاث خصبة بالنسبة للغاية الأخيرة لمحاولتنا التي ليست إبراز البنيات النصية للمسرح[15]، بقدر ما هي تبيين كيف يتمفصل كل من النص والعرض في اشتغالهما الملموس.

عند هذا الحد، يبدو التحليل العاملي، وبعيدا عن كونه متصلبا وجامدا، إذا ما أخضعناه قليلا للجدل، أداة فعّالة لقراءة المسرح. فالمهم ألا نكون إزاء شكل موجود سلفا، وبنية جامدة، وسرير **بروكست** حيث تنام كل النصوص، ولكن طريقة عمل متنوعة للغاية. فالنموذج العاملي، وبالمعنى الدقيق، ليس شكلا، إنه **تركيب** قادر، على توليد عدد لا محدود من الإمكانات النصية. وما يمكن أن نحاوله في محيط كل من غريماس وفرانسوا راستييه، هو إيجاد تركيب للقصة المسرحية في خصوصيتها، دون أن ننسى بأن كل شكل من الأشكال الملموسة الناتجة عن النموذج:

ا) يندرج في تاريخ المسرح؛

ب) يحمل معنى معينا، ومن ثم فهو على علاقة مباشرة بالصراعات الإيديولوجية.

3. النموذج العاملي

1.3. العوامل

إننا نعرف منذ كتاب "**الدلالة البنيوية**" لغريماس بل منذ "**الوضعيات الدرامية المائتا ألف**" لسوريو، كيف نبني نموذجا أساسيا بواسطة الوحدات التي يطلق عليها غريماس اسم: العوامل، والتي لا يمكن أن تكون مطابقة للشخصية لأن:

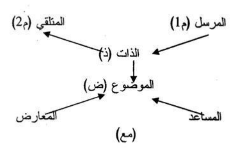
ا) العامل قد يكون تجريدا (كالمدينة، إيروس، الإله، الحرية) أو شخصية جماعية (كالجوقة القديمة، أو جنود في جيش) أو يكون اجتماعا للعديد من الشخصيات (هذه الجماعة من الشخصيات يمكن أن تكون، كما سنرى، المعارض لذات sujet وفعلها)[16]؛

ب) الشخصية قد تضطلع تزامنيا أو تتابعيا بوظائف عاملية مختلفة (انظر infra، تحليل مسرحية "**السيد**")؛

ج) العامل قد يكون غائبا على الركح المسرحي، ويمكن لحضوره النصي ألا يندرج إلا ضمن خطاب موضوعات أخرى للتلفظ (المتحدثين) بينما لا يكون هو نفسه قط موضوعا للتلفظ، كما بالنسبة لكل من **أستياناكس وهكتور**، مثلا، في مسرحية **أندروماك** لراسين.

و"النموذج العاملي، على حد تعبير غريماس، هو استقطاب، في المقام الأول، لبنية تركيبية"[17]. لذا يطابق العامل عنصرا (معجما lexicalisé أو لا) يقوم بوظيفة تركيبية في الجملة الأساسية للقصة: فهناك **الذات والموضوع، المتلقي، المعارض والمساعد**، الذين تكون وظائفهم التركيبية بديهية؛ وهناك المرسل الذي يكون دوره النحوي أقل وضوحا وهو ينتمي، إذا جاز القول، إلى جملة أخرى سابقة (انظر infra)، أو حسب معجم النحو التقليدي إلى مفعول لأجله.

لنرى الآن كيف يُقدم النموذج العاملي بخانات ست كما حدده **غريماس**:



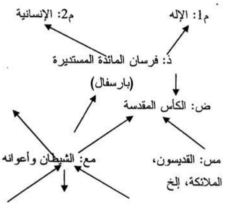
النموذج العاملي والمسرح أن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

ينبغي أن نشير إلى أن غريماس قد لوى سلفا عنق الوظيفة السابعة لنموذج سوريو (بعدل فيما يبدو)، أعني بذلك وظيفة **الحكم**arbitre التي لا يمكن أن نعهد إليها بوظيفة تركيبية، وأن تحليلا دقيقا سيقود حتما إلى

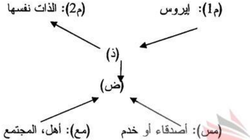
واحدة من الوظائف العاملية الأخرى، ويتعلق الأمر بوظائف كل من المرسل، والموضوع أو المساعد[18]. فالملك الذي يبدو دوره في مسرحية **السيد** تحكيميا، هو تباعا **المرسل** (=المدينة، المجتمع)، و**المعارض** و**المساعد** للأفعال التي يكون **رودريغ ذاتا** لها.

وإذا قمنا بتفصيل الجملة التي تتضمنها الخطاطة، نجد قوة(أو كائنا "م1")؛ **تقود** بفعلها، الذات "ذ" للبحث عن موضوع **"ض"** لصالح أو في سبيل كائن "م2" (محسوسا كان أو مجردا)؛ في هذا البحث، يكون للذات حلفاء **"مس"** ومعارضين "مع". ويمكن لكل قصة أن تختزل في هذه الخطاطة الأساسية التي وضحها غريماس من خلال المثال المعبر جدا لـ **"البحث عن الكأس المقدسة"**:



نرى هنا بوضوح الطابع التجريدي أو الجماعي الممكن للعوامل. فكل رواية عاطفية، وكل بحث

عاطفي يمكن اختزالهما في خطاطة من الطراز نفسه ولكن بعوامل فردية في هذه المرة، والتي سوف تتبنى الشكل التالي:



هنا يختلط الموضوع بالمرسل إليه. فالذات تريد لنفسها موضوع بحثها، وفي مكان "المرسل" هناك قوة "فردية"(عاطفية، أو جنسية) تختلط بطريقة ما بالذات.

لنلاحظ أن إمكانية الخانات الشاغرة ليست مستبعدة أبدا: فقد تكون خانة **المرسل** destinateur فارغة لتشير بذلك إلى غياب قوة ميتافيزقية أو غياب **المدينة**. وستكون لدينا دراما طابعها الفردي متميز بقوة؛ كما يمكن لخانة **المساعد** أن تكون، هي الأخرى، شاغرة لتشير إلى وحدة الذات. كما يمكن أيضا أن نعتبر مثل هذه الخانة، خانة **الموضوع** objet مثلا محتلة، كما سنرى، من قبل العديد من العناصر في آن واحد.

ثمة سؤال يفرض نفسه: ويتعلق بالمكانة الحقيقية لكل من المساعد والمعارض بالنسبة للذات والموضوع؛ فالأسهم المنطلقة يمكنها الوصول إلى الذات؛ وهو الحل الذي يقترحه غريماس. ولكنني أفضل مبدئيا جعلها تصل إلى الموضوع، بحكم أن الصراع يدور حول **الموضوع**. وبهذا، ولمزيد من الدقة، ينبغي تمييز الحالات التي يكون فيها المساعد مساعدا **للذات** (صديق أو رفيق البحث: **كغوفان** مثلا بالنسبة لـ "لانسيلو" في **البحث عن الكأس المقدسة**) والحالات التي يكون فيها المساعد مساعدا **للموضوع**

النموذج العاملي والمسرح أن إيبرصفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

(المربية، مساعدة **جولييت** في مسرحية **روميو وجولييت**). كما يمكن أيضا تمييز الحالات التي يكون فيها المساعد معارضا جذريا للذات (كما في أسطورة **هرقل**، مثلا، حيث يكون **جونون** Junon معارضا له في كل مشاريعه) والحالات التي لا يعترض فيها

المعارض سبيل الذات إلا في نقطة محددة من رحلة بحثه عن موضوع معين: كما في مسرحية **بريطانيكوس** Britannicus لشكسبير، حيث لا يعترض البطل على **نيرون** الإمبراطور، ولكن على حب **نيرون لجوني**.

هكذا ومنذ البداية، نجد أن ثمة أسئلة متعددة تفرض نفسها لإنشاء الخطاطة، والإجابات عنها، هي الأخرى، متعددة: وسنرى كيف يطرح كل عنصر من عناصر الخطاطة مسائل يمكن أن تلقى العديد من الحلول.

عند هذه النقطة بالذات من البحث، نحن مازلنا لا نميّز بعدُ بين مختلف أصناف القصص الدرامية منها وغير الدرامية، فالنموذج العاملي ينطبق عليها جميعا وبدون استثناء؛ لهذا يحسن بنا أن نستعير أمثلتنا من نصوص المسرح، مع التأكيد أنه ينبغي تهذيب خطاطات هي هنا على درجة عالية من العمومية؛ وسوف نبحث إلى أي حد تكون مختلف أصناف الاشتغال العاملي صالحة للمسرح.

2.3. المزدوجة مساعد- معارض

من الملاحظ أن العوامل تتوزع في مزدوجات موضعية positionnels: ذات/موضوع، مرسل/متلقي، ومزدوجات متقابلة oppositionnels مساعد/معارض حيث يمكن للسهم أن يعمل في الاتجاهين معا، ويبدو الصراع في الغالب كصدام، وحرب بين هذين العاملين. هنا أيضا يمكن التمييز بين الحالات التي تدور فيها مساعدة المساعد مباشرة حول فعل الذات، والحالات التي يكون فيها عمل المساعد هو جعل الموضوع سهل المنال: كما في مسرحية **الاعترافات الكاذبة** لماريفو، حيث يدور فعل الخادم **ديبوا** حول الموضوع **أرمانت**، في حين نجد النجي في التراجيديا يؤثر **على الذات** لتسليتها أو لنصحها مثلا.

إن اشتغال المزدوجة مساعد-معارض ليس بسيطا البتة: كما هو الشأن بالنسبة لكل العوامل، وبخاصة، في النص الدرامي، فهو **متحرك**، في الأساس، بحيث يمكن للمساعد في مراحل معينة من السياق أن يصبح

فجأة معارضا، أو يمكن للمساعد، من خلال انفجار نشاطه أن يكون في الوقت نفسه معارضا؛ كما بالنسبة لمستشاري **نيرون** في مسرحية **بريطانيكوس**، فهما مساعدان ومعارضان في الوقت ذاته، وفق قانون سنحاول توضيحه لاحقا.

ومما تجدر ملاحظته، ويوضح علاقات الحكاية والنموذج العاملي، هو أنه نادرا ما يتعلق الأمر باستبدال معارض سيصبح مساعدا من خلال خطوة سيكولوجية، وتعديل دوافع الشخصية-العامل؛ فتحويل الوظيفة يتوقف على **التعقيد** الملازم للفعل ذاته، أي للمزدوجة الأساسية ذات-موضوع. وهكذا فإن ابنتي **الملك لير** الكبريين تلعبان بالنسبة لوالدهما دور المساعد في البداية من أجل توزيع المُلك، في حين تكشفان عن دورهما كمعارضتين فيما بعد: ولكن **تعديل** دورهما العاملي لا يعود إلى **تغيير في إرادتهما** وإنما إلى تعقيد وضعية **لير** نفسه؛ حتى في الحالات التي يمكن فيها التفكير في تعديل سيكولوجي للشخصية: فالسيدة **ماكبث** مثلا، **تبدو مساعدا** لزوجها في اغتيال **دنكان** ولكنها **تنتهي بعدم القدرة** على مساعدته عندما يصبح الفعل الطاغي للملك خارج دائرة عملها. وإذا كان العوامل الذين هم مساعدون ومعارضون في آن واحد (**وهو نمط كثير التواتر أكثر** مما نتصور)، ينشئون علاقات **جد دقيقة** مع مجموع الفعل الدرامي، فإن لهم، **على العموم**، تحديدات يمكن للمتفرج إدراكها **على التو**. **وفي** أنماط أخرى من الفعل، يكون تحديد **الوظيفة مساعد**-معارض هو اللغز المطروح على **المتفرج وتشكيله** عن طريق الغموض أو الإيهام **المتعمّد لعلامات العرض**: كالتردد حول

النموذج العاملي والمسرح أن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

دور **كلوف** بالنسبة **لهام** في مسرحية **نهاية لعبة** لبيكت. باختصار هناك حالات يكون فيها الغموض مساعد-معارض ليس مكونا للشخصية فحسب، وإنما لعلاقتها بالذات أيضا: كما هو الحال بالنسبة لـ "**سغانارال**" في مسرحية **دون جوان** أو **ميفيستوفيليس** في مسرحية **فاوست**.

3.3. المزدوجة مرسل-مرسل إليه

إنها على الأرجح المزدوجة الأكثر غموضا، والأكثر صعوبة على الفهم من حيث التحديدات، بحكم أنه نادرا ما يتعلق الأمر بوحدات ممعجمة lexicalisées واضحة، وبخاصة بالنسبة للشخصيات الجماعية: فغالبا ما يتعلق الأمر بـ"الدوافع" motivations التي تحدد **فعل** الذات (علما بأن كلمة دافع هنا ليس لها أي معنى سيكولوجي مبطن). كما بالنسبة **للمدينة** التي تكون في التراجيديا الإغريقية دوما في موضع المرسل حتى وإن وجدت أيضا في موضع المعارض بل حتى وإن أصبحت متلق. فإذا أخذنا المثال الواضح لمسرحية **أوديب الملك** نجد ما يلي: .

م1: المدينة → ذ: أوديب → م2: هو نفسه، المدينة

ذ: أوديب ↓ ض: المتهم

مس: المدينة، كريون → ض: المتهم ← مع: المدينة، تيرسياس جوكاستا

فالمدينة، كما هو واضح، هي التي استدعت **أوديب** لطرد طاعون أثينا بالعثور على **قاتل لايوس**. ولكن على العكس مما يؤكده **غريماس** رافضا إمكانية إيجاد نفس **س** في موقفي كل من(م1) و(م2)، فالمدينة هي التي تهب نفسها قربانا تكفيريا بإرغام **أوديب** على مطاردة وإقناع مجرم ليس سوى هو نفسه. بهذا المعنى، تنتقل المدينة من عامل إلى عامل آخر، منقذة بذلك نوعا من الحركة الدائرية التي تحتل عن طريقها تباعا أماكن كل من المرسل، ثم المساعد، ثم المعارض، ثم المرسل إليه، محاصرة تدريجيا الرجل الوحيد، أي **الذات** التي يتماهى فيها ولكنها تتنكر له وتطرده. فالذات **أوديب** لا يمكن أن يستمر في التماهي في **المدينة** إلا باتخاذه قرارا ضد نفسه، من هنا يأتي الحدث الغريب وهو سمله لعينيه ونفيه لنفسه. لقد

أصبح بمثابة بيان (أو مانيفيستو) في حين تكون **المدينة** هي التي تهب لنفسها عرضا دراميا لمصير **أوديب الملك**.

نرى هنا كيف أن مكانة المرسل هي التي تحمل معها **الدلالة الإيديولوجية** للنص الدرامي. وهذا ينسحب حتى على الحالة التي يرد فيها مكان المرسل نوعا من **الانجذاب المرتبط**، فيما يبدو، بالمصير الفردي للذات: إيروس مثلا.

فـ "إيروس" لا يمكن أن يُفهم كمجرد معادل للرغبة الجنسية أو حتى للحب السامي؛ فهو على علاقة دائمة بهذه الوظيفة "الجماعية"، وهي **إعادة الإنتاج الاجتماعي**[19]. كما في المسرحية الإليزابيثية التي تحمل عنوان: **من المؤسف أنها مومس** Dommage qu'elle soit putain لجون فورد، حيث يريد المجتمع، المرسل، من **أنابيلا وجيوفاني** إعادة إنتاج النموذج نفسه، ولكن في الوقت ذاته، يكون المجتمع بما يوفره من ظروف لهذا الإنتاج، هو الذي يعطل هذا الميكانيزم: فارتكاب المحارم، الذي هو رفض لإعادة الإنتاج الاجتماعي هو نتيجة لصراع على مستوى المجتمع-المرسل؛ هذا التمرد الفردي وهو ارتكاب المحارم لا يظهر، إذن، شذوذا في الرغبة، ولكن كارثة اجتماعية[20]. كذلك، لن نفهم شيئا من مسرحية **السيد** ما لم نر بأن إيروس، المرسل الذي يدفع رودريغ وشيمان، أحدهما نحو الآخر، هو **أيضا**

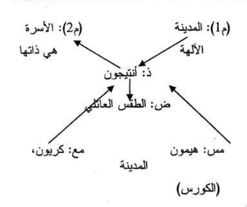
النموذج العاملي والمسرح آن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

إيروس الإنتاج الاجتماعي المطابق لقوانين المجتمع الإقطاعي.

ومن بين النتائج ما يلي:

أ) **المرسل المزدوج**: إن حضور عنصر مجرّد (قيمة، مثال، تصور إيديولوجي) وعنصر حيوي (شخصية) داخل خانة المرسل في آن واحد، يفضي إلى تماهي أحدهما في الآخر. كما في مسرحية **السيد**، حيث نجد في مكان المرسل(م1) الإقطاع (كنظام للقيم) والأب **دون دياغ** في آن واحد؛ إذ من غير المجدي بسط النتائج الإيديولوجية، والأسئلة المطروحة انطلاقا من اللحظة التي يلتحق فيها الملك بمن سبق ذكرهم في



خانة المرسل: فهل يمكن الاعتماد على الملك لحفظ القيم الإقطاعية وحمايتها، أو هل سيصل الصراع داخل خانة المرسل إلى موت هذه القيم؟ ففي المثال الكلاسيكي **البحث عن الكأس المقدسة**، نجد أن فشل البحث يعني فشل الملك **آرثر**، بحكم أن خانة المرسل يرد فيها كل من الإله والملك آرثر جنبا إلى جنب: إنه مجموع القيم التي تستنطق بفظاظة، وتتلقى وظيفة الملك الإقطاعي ضربة قاضية[21]: فقد تخلى الإله عن الملك **آرثر**.

ب) يكون مكان المرسل أحيانا شاغرا أو إشكاليا؛ وسوف نوفر الكثير من الاعتبارات غير المجدية، إذا أردنا أن نفترض حقا أن السؤال الذي يطرحه **دون جوان** موليير على الجمهور هو فعلا سؤال المرسل، وهو: ما الذي يجعل **"دون جوان" شائعا؟**

ج) يحدث، في بعض الخطاطات، أن تتواجد **المدينة** في مكانين متعارضين، ليس تباعا كما في مسرحية **أوديب الملك** مثلا، ولكن في آن واحد، كما هو الحال، مثلا، في مسرحية **أنتيجون**.

في هذه الوضعية المعقدة، ترد المدينة مرتين في مكانين متعارضين تعارضا جذريا؛ وهذا دليل على أزمة في المدينة، وانقسام داخلي يرتبط بـ "القيم"(أي أنه يرتبط بالتكوينات الاجتماعية، وصراع الطبقات، وهو صراع ينبغي على المؤرخ إدراكه)[22]. يبدو أن التفكير السوفوكليسي، **هنا**، يدور حول علاقات المدينة والطاغية، والقوانين والسلطة المركزية. لذا نرى كيف يكون تحديد العامل-مرسل حاسما لتحديد الصراع الإيديولوجي التحتي للحكاية.

د) نستنتج من هذا كله، أن المزدوجة مرسل-معارض تحل محل المزدوجة مرسل-متلقي أو تتحد بها: وأحيانا يمرّ الصراع الدرامي، إذا جاز القول، فوق رأس الموضوع؛ ففي أسطورة **فاوست** كما في **التمثيليات الدينية** auto sacramentales، كان الصراع يتم بين المرسل الإلهي والخصم الشيطاني[23].

هـ) أما بالنسبة **للمتلقي** (م2)، ومطابقته (أو عدم مطابقته) للموضوع[24]، فإن حضور مختلف أقانيم المجموعة أو الجماعة في خانة المتلقي، يتيح لنا أن نقرر بشأن المعنى الفرداني individualiste للدراما أو عدمه؛ كما في مسرحية **التراجيديا المتفائلة** Tragédie optimiste **لفيشنفسكي**، حيث يكون المتلقي في الدراما هو بالتأكيد **جمهورية السوفيات** الفتية؛ وهو متلق يعمل الموضوعان **المتواجهان**،

البحارة والضابط، في النهاية من أجله. وبالمقابل، فإن **غياب المتلقي** يوحي بالفراغ، واليأس الإيديولوجي (انظر بيكيت)، لأن الفعل لا يتم من أجل أحد ولا لصالح أحد.

ف) حتى في اشتغال العرض المسرحي نفسه، يكون **المتلقي أيضا هو من يمكن للمتفرج أن يتماهى فيه**؛ وقد رأينا ذلك، فالمتفرج يصبح متلق الرسالة المسرحية؛ وقد يُظن في ظروف معينة، أن الفعل يتم **من أجله**؛ ذلك أن ما سيظهر نوعا من اللعب السيئ بالكلمات، من خلال اللبس الذي يحيط بمعنيي كلمة متلقي، يمكن أن يتطابق مع أحد الاشتغالات النفسية للمتفرج: كما هو الحال بالنسبة للمتفرج البريختي، أو المتفرج في التراجيديا الإغريقية الذي يمكنه، بحكم أنه، سياسيا، جزء لا يتجزأ من النقاش، أن يطابق المتلقي العاملي، كما بالنسبة للمواطن السوفياتي في مسرحية **التراجيديا المتفائلة**. ذلك أن مشكلة التطابق تزداد تعقيدا بشكل غريب.

4.3. المزدوجة ذات –موضوع

1.4.3. لقد وصلنا إلى المزدوجة الأساسية في كل قصة درامية، تلك التي توحّد الذات بموضوع رغبتها أو إرادتها عبر سهم يبيّن اتجاه البحث. فالصعوبة الأولى والكبرى هي، إذن، تحديد الذات، نصيا أو على الأقل الذات الرئيسية للفعل. وعلى العموم، فإن الغموض في نص سردي، أو حكاية، أو قصة، أو رواية، لا يكون متواترا، والذات تختلط **ببطل القصة**، ذلك الذي تحدث له مغامرات، والذي يتابع بحثا، وعملا. وهذا لا يعني، بالطبع، أن كل الصعوبات قد زالت: فإذا قلنا أن **أوليس** هو بطل (وذات) **الأوديسة**، فهل سيكون **آخيل** هو بطل-ذات **الإلياذة**؟ يمكننا طرح السؤال على الأقل. وإذا عددنا في نص درامي عدد المرات التي تظهر فيها شخصية ما، وعدد الردود، بل عدد سطور خطابها (حتى في الحالة التي تعطي فيها موازنة الأعداد الثلاثة حلا أكيدا)، سنجد أيضا أن الشخصية الرئيسة، و"بطل" المسرحية ليس هو "الذات" بالضرورة: كما بالنسبة لتحليل مسرحية **سيرينا** لكورناي، الذي يمكنه أن يُظهر الشخصية الرمز كبطل، وليس بالضرورة كذات. ورغم أهمية دور (وخطاب) **فيدرا**، إذا كانت بالتأكيد هي بطلة المسرحية التي تحمل عنوانها، **فمن غير البديهي أن تكون هي الذات**. ذلك أن تحديد الذات لا يمكن أن يتم إلا بالنسبة للفعل، وفي ترابطه **بموضوع** ما. فليس هناك بالمعنى الدقيق ذات مستقلة في نص، ولكن هناك **محور ذات-موضوع**. وهو ما يدفعنا إلى القول، إذن، بأن الذات في نص أدبي هي تلك التي تدور حولها **رغبة** صاحب الفعل، أي أن النموذج العاملي هو ذلك الذي يمكن أن نأخذه كذات للجملة العاملية، وذلك الذي تجر فيه إيجابية الرغبة مع العراقيل التي تواجهها حركة النص كله. وهكذا فإذا أخذنا نموذجا روائيا، فإن إيجابية الرغبة لدى **جوليان صورال** أو **فابريس دال دانغو** ليست هي التي تصنع البطلين فحسب، رغم حضورهما الحاسم، وإنما **الموضوعين** الخاصين برواية **الأحمر والأسود** أو **راهبة بارم** la Chartreuse de Parme. فالصورة البطولية **لرودريغ**، مثلا، لا تصنع منه بطلا فقط، وإنما ذاتا للفعل أيضا.

2.4.3. ثمة عدد من النتائج يمكن أن نجملها فيما يلي:

أ) ليس حضور الذات وحده، كما رأينا، هو الذي يصنع محور القصة، ولكن حضور المزدوجة ذات-موضوع. فالعامل ليس جوهرا أو كائنا، ولكنه **عنصر في علاقة**. والشخصية التاريخية العظيمة welthistorisch[25] على حد تعبير **ج. لوكاتش**، ليست بالضرورة أو ليست حتى ذاتا، ما لم تُوجه نحو موضوع (واقعيا كان أو مثاليا، ولكنه حاضر نصيا).

ب) لا يمكن أن نعتبر كذات للرغبة شخصا يريد ما لديه أو يبحث ببساطة عن عدم فقدان ما يملك؛ ذلك أن الإرادة المحافظة لا تستخدم الفعل بسهولة، إذا

النموذج العاملي والمسرح آن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

افتقدت القوة الديناميكية والأسرة للرغبة. فقد يكون البطل "المحافظ" معارضا أو مرسلا عند الاقتضاء، ولكن ليس ذاتا. إنه قانون -ومأساة- **تيزي** في مسرحية **فيدر** لراسين؛

ج) قد تكون الذات جماعية؛ أي جماعة ترغب في خلاصها أو في حريتها (المهددة أو المفقودة)، أو في غزو مُلك ما؛ ولكن لا يمكن أن تكون تجريدا. وقد يكون المرسل وحتى المتلقي، وعند الاقتضاء المساعد والمعارض، كلهم تجريديين، في حين تكون الذات دوما حيوية وتقدم كعنصر حي وفعّال (حيوي عكس جامد، وإنساني عكس لاإنساني)[26]؛

د) قد يكون **موضوع** البحث عند الذات **فرديا** (البحث العاطفي مثلا)، ورهان هذا البحث يتجاوز دائما الفردي من خلال **الصلة** التي تنشأ بين المزدوجة ذات-موضوع، غير المنعزلة البتة، وبقية العوامل الأخرى. فقد يرغب **روميو** في **جولييت**، ويمس سهم رغبته رهانا أكثر سعة، وهو **عدو الجماعة**؛

هـ) قد يكون **موضوع** البحث مجردا أو حيويا، ولكنه مجسّد **مجازيا** métonymiquement، فوق الركح، بطريقة ما؛ كما بالنسبة للدوق **ألكسندر**، رمز الطغيان الذي يضغط على **فلورانس** في مسرحية **لورانزاسيو** لألفريد دو موسي.

ملاحظة: نرى النتيجة النظرية التالية: كل النظام العاملي يعمل كلعبة **بلاغية** rhétorique(دون أن يكون هناك، بالطبع، أدنى إيحاء منتقص في هاتين الكلمتين)، أي كتنسيق للعديد من "الأماكن" الاستبدالية. فكل شيء يتم كما لو أن كل **عامل** هو مكان لاستبدال ما؛ ومن هنا تأتي لعبة المبادلات الممكنة. ومن هنا تأتي، على مستوى العرض أيضا، سلسلة بأكملها من الحضور الاستبدالي (شخصيات، أشياء؛ انظر infra الموضوع) التي تحل محل مختلف العوامل: كما في مسرحية **لوكريسيا بورجيا** لفيكتور هيجو، حيث تنتمي الشخصيات(Negroni مثلا) أو الأشياء (الشعارات التي تتخذها بعض العائلات النبيلة) إلى الاستبدال **ذات-بورجيا** (لوكريسيا). فعن طريق هذا الجانب يمكن لعملية الإخراج أن **توضح** النموذج العاملي.

5.3. المرسل والموضوع: استقلالية الموضوع؟

إن أهمية التحليل العاملي تكمن في تجنب خطر إخضاع العوامل وعلاقاتها لعلم النفس (وأقنمة "الشخصيات" في "الأشخاص")؛ ولكننا مجبرين بخاصة على أن نرى في النظام العاملي **مجموعا** كل عناصره مترابطة، بحيث لا يكون أحد منها معزولا.

وإذا عدنا إلى الاقتراح الأساسي للنموذج العاملي، ربما أمكننا إعطاءه صياغة أكثر صحة وأكثر دقة: (م1) يريد أن("**ذ**" يرغب في "**ض**") لصالح (**م**2).

إننا نلاحظ أن الاقتراح(**ذ**) **يرغب في**(**ض**) هو اقتراح **مضمّن** في الاقتراح(م1) يريد(**س**) لصالح(م2). غير أن هذا التضمين للاقتراح(**ذ**) **يرغب في**(أو **يبحث عن**)(**ض**) هو ما يفوت التحليل الدرامي الكلاسيكي، الذي هو على استعداد تام للاعتقاد باستقلالية رغبة(**ذ**)[27]، دون مرسل ولا حتى متلق آخر غيره هو ذاته. والواقع أن الاقتراح(**ذ**) **يرغب في**، أو **يبحث عن**(**ض**) هو اقتراح **غير مستقل**، وليس له من معنى إلا بالنسبة للعقد الاجتماعي(م1) **يريد أن**...

مثلا: الإله(الملك آرثر) يريد أن يبحث فرسان الطاولة المستديرة عن الكأس المقدسة،مثلا: النظام الإقطاعي يريد أنيبحث رودريغ عن شيمان ينتقم رودريغ لوالده.

وبما أن هناك درامية حقيقية، فإن المعارض يكون أيضا ذاتا لاقتراح "رغبة"، شبيهة وبمعنى مناقض لمعنى الذات(**ذ**)؛ وبتضمينه، يكون لدينا اقتراح من نوع التالي:

(م1) يريد أن(**مع**، إلخ.).

النموذج العاملي والمسرح آن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

كلما كانت هناك مواجهة لـ "رغبتين" اثنتين، تلك الخاصة بالذات وتلك الخاصة بالمعارض[28]، فذلك يعني أن هناك انقسام، وتفاوت داخلي لـ(م1)، وعلامة على صراع إيديولوجي و/أو تاريخي.

على أية حال، لا يمكننا في الصراع المسرحي أن نطرح، مبدئيا، سوى هذا التحليل الذي يستبعد **استقلالية** الذات: فعندما تظهر هذه الاستقلالية، لا يمكن أن تكون سوى إيهام أو تلفيق لخدمة إيديولوجية مختزلة.

3.3. سهم الرغبة

إذا كانت العلاقات بين العوامل شكلية، بطريقة ما، ومقيدة سلفا بلعبة مبادلات محدودة نسبيا، فإن سهم الرغبة، **الشعاع الموجه**، مازال أكثر **دلالية**: بحيث يمكن القول أن علم النفس، مكبوت العلاقات بين العوامل **(الذين ليسوا شخصيات)**، يعتصم بسهم الرغبة، ذلك الذي يوحّد الذات بالموضوع. ومن هنا يأتي خطر أكيد، يتعلق بالعودة إلى الأصناف المثالية لعلم النفس التقليدي. وسوف نحاول أن نعطي لدلالة سهم الذات حدودا صارمة نسبيا. ولنلاحظ أولا أن سهم الذات يطابق، نحويا، في الجملة الأساسية **الفعل**؛ ولكن "معنى" هذا الفعل قد تم تحديده بدقة سلفا بحيث

لا يمكن أن ترد في قائمة هذه الأفعال سوى تلك التي تفيد في ربط علاقة (وعلاقة ديناميكية) بين ليكسيمين lexèmes اثنين أحدهما (الذات) ينبغي أن يكون **حيويا وإنسانيا**: **س** يريد ع، **س** يحب ع، **س** يكره ع. نرى على الفور أن الحقل الدلالي "للسهم" مازال يضيق؛ أي أفعال الإرادة، والرغبة. فالسهم يحدد في آن واحد **إرادة** (كلاسيم classème مؤنسن anthropomorphe ينشئ العامل كذات، أي كعامل محتمل **للفعل**"؛ **غريماس، في المعنى**، ص168) **وفعلا** حاسما بما أنه يحدد الفعل الدرامي.

إذا كانت العلاقة من المرسل إلى الذات، بل من المساعد أو المعارض إلى الذات، نادرا ما تكون بحاجة إلى تبرير، فإن سهم الرغبة يكون دوما مبررا؛

وهنا على الأرجح يمكن **للتحليل النفسي للذات** الراغبة أن يجد مكانه. من هنا يأتي تقليص جديد للمعنى: فعلى النقيض من تحاليل غريماس الذي يحصي الدوافع الممكنة **للذات الراغبة** (حب، كره، رغبة، انتقام إلخ.)، سوف نقصّر هذه الرغبة على ما هو في الأساس رغبة للذات الفرويدية، أي الرغبة بالمعنى الدقيق، بمختلف فرضياتها: النرجسية، الرغبة بالآخر وربما انجذاب الموت.

ولكن ما يفهم عادة **كدوافع**، كـ "الواجب" أو "الانتقام" مثلا، لا تبدو لنا قادرة على أن تكون **رغبات** (توظف سهم ذات-موضوع)، ولكنها ما وراء الرغبات، مع سلسلة بأكملها من الوسائط والتحولات المجازية؛ كرغبة **لير** في موت ابنتيه الكبريين اللتين تنكرتا له، والتي لا تحتل سهم الرغبة. ربما سيوضح لنا هذا التحليل[29] في نهايته ما اصطلح على تسميته "عجز" هملت؛ ويمكن صياغته كالتالي: الرغبة التي تدفعه لا تسير في اتجاه اغتيال زوج أمه؛ ذلك أن هذا الاغتيال هو بالنسبة إليه ثانوي وغير مباشر. وهكذا فإن الرغبة التي يعانيها **لورانزو** في مسرحية **لورانزاسيو** لألفريد دو ميسي، وهي انجذاب نرجسي نحو **فلورانس** المماثلة له هو نفسه (أو للأم[30])، ورغبة شبه جنسية من أجل "حرية فلورانس"، تتقلب

عبر سلسلة بأكملها من الفقرات المجازية إلى رغبة في قتل الطاغية (كليمون12 ثم ألكسندر دو مديتشي) وتنتهي بامتزاجها برغبة الطاغية نفسه ـ هذا العشق بالنسبة لألكسندر الذي ليس محض تظاهر، ولكنه انجذاب الموت أيضا. إذ لا يمكن البتة للكراهية أو الانتقام بوصفهما كذلك إبلاغ أو توظيف سهم الرغبة الذي يكون دائما وبشكل **إيجابي** رغبة أحد ما أو شيء ما: هذه الفرضية هي الوحيدة التي تتيح لنا عدم السقوط في الدوافع النفسية القديمة ـ الوحيدة التي تسوّغ خاصة بذل الطاقة الحيوية التي تدفع البطل مسرحيا إلى **الفعل**. كما بالنسبة لرغبة ماكبث[31]، في أن يكون (عظيما، وملكا ورجلا + رغبة زوجته) والتي توظف مجازيا في "رغبة" أو بالأحرى في إرادة قتل **دانكان**؛ ثم تصبح الرغبة في الوجود أو على

النموذج العاملي والمسرح أن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

الأصح في المثابرة هي التي تولد بشكل آلي "إرادة" الجرائم الأخرى التي لا تنتهي.

7.3. المثلثات العاملية

إذا اعتبرنا النموذج العاملي ليس في مجموعه بخاناته الست، وإنما بأخذ عدد معين من نشاطاته داخل الخانات الست، أمكننا فرز عدد من المثلثات، التي تجسد علاقات مستقلة (نسبيا). كما في أغلب المشاهد "الكلاسيكية" التي تقوم على شخصيتين أو ثلاث، حيث يشتغل أحد هذه المثلثات، فإما أن تتنافس الذات والمعارض حول موضوع غائب، وإما أن تتّحد الذات والموضوع ضد المعارض، وإما أن يقوم **دون دياغ**، المرسل، كما في مشهد مشهور من مسرحية **السيد**، بتعيين هدف بحث **رودريغ**.

1.7.3. المثلث الفعّال

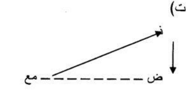
إن سهم الرغبة هو الذي يوجّه مجمل النموذج ويحدّد معنى(**الاتجاه والدلالة** معا) وظيفة المعارض.

هناك حلان اثنان وهما (انظر supra):

أ) أن يكون المعارض معارضا للذات: مثل زوجة أب ثليجة البيضاء التي تعترض على شخصها وليس على رغبتها في الأمير؛ في

ب) هذه الحالة يكون المثلث الفعّال (ذات-موضوع-معارض) على الشكل التالي:

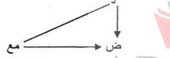
ت)



يتم الأمر، إذن، كما لو أن الذات تحتفظ بشيء يرغب فيه المعارض (الجمال الخلاق، مثلا، كما في حالة ثليجة البيضاء). في هذه الحالة، تكون المعركة متفاوتة بالنسبة لرغبة الذات (انظر لاحقا فصل **النماذج المتعددة**)؛ فالمعارض هو، إذا جاز القول، خصم وجودي، وليس ظرفيا. وتجد الذات نفسها مهددة في كينونتها ذاتها، وفي وجودها الخاص: بحيث لا يمكنها إرضاء المعارض إلا باختفائها: كـ "**عطيل**" بالنسبة لـ"**إياغو**" في مسرحية **عطيل** لشكسبير؛

ب) أن يكون المعارض معارضا لرغبة الذات وبالنسبة للموضوع.

ويكون المثلث على الشكل التالي:



بهذا المعنى، تكون هناك **منافسة** بالمعنى الدقيق (عاطفية، أو عائلية أو سياسية) وضدمة للرغبتين اللتين تلتقيان حول الموضوع. كما بالنسبة لكل من **بريطانيكوس** ونيرون المتواجهين من أجل **جوني** في مسرحية **بريطانيكوس**.

وبشكل دقيق، يعطينا **كورناي** في مسرحية **سيرينا** الحلين بشكل متزامن. فالملك **أورود** هو المعارض رقم1 للبطل **سيرينا**، لأنه يخاف من شهرة هذا الرجل العظيم الذي يهدد ملكه بوجوده ذاته: يقول **سيرينا**: جريمتي أن "لدي أمجاد أكثر من جلالته". أما فيما يتعلق بالأمير الوريث **باكوريس**، فهو بالنسبة لـ "**أوريديس**" في وضعية منافسة مع **سيرينا**. وهنا تتحد طريقتا المعارضة. لقد أطلقنا على هذا المثلث اسم المثلث **الفعّال** أو **الصراعي**، لأنه مؤسس الفعل: وكل العوامل الأخرى يمكنها، عند الاقتضاء، أن تكون غائبة أو معيّنة بشكل أقل وضوحا، ولكن ليس أحد هذه الثلاثة. حتى بالنسبة لمسرحية **نهاية لعبة** Fin de partie لصمويل بيكيت، حيث تبدو كل العوامل متنسلة ومضمحلة، يمكن القول بأن رغبة الموت عند هام Hamm تكون معارضة برغبة الحياة عند كل

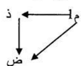
النموذج العاملي والمسرح أن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

الشخصيات الأخرى، التي تشتغل كنوع من المعارض الجماعي: يقول "هام" بنوع من الرجاء: "سينتهي الأمر"، ولكن لا أحد، باستثنائه هو، لا يريد أن "ينتهي".

2.7.3. **المثلث "النفسي"**.

نطلق صفة نفسي على المثلث ذي الشكل التالي:



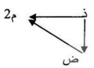
ذلك لأنه يفيد في التمييز المزدوج الإيديولوجي والنفسي في آن واحد للعلاقة ذات-موضوع؛ كما يفيد في التحليل لتبيين كيف يكون الإيديولوجي مندمجا في النفسي أو بالأحرى كيف يكون التمييز النفسي للعلاقة ذات-موضوع (سهم الرغبة) متوقفا بدقة على الإيديولوجي. ففي مسرحية **السيد**، التي تعد مثالا متميزا على وضوح هذه التحديدات، يتحدد حضور إيروس مع تحديات تاريخية في الخانة(م1)، وحضور القيم الإقطاعية والأفكار الملكية في الوقت ذاته في الخانة(م1)، والتي تنتهي الواحدة تلو الأخرى بتقييم خيار **رودريغ** للموضوع **شيمان**. إنه، تحديدا، المثلث الذي يمكن أن نسائله عن التحديد النفسي للموضوع: **فاختيار الموضوع** لا يمكن فهمه كما كان يتم تقليديا

بحسب التحديدات النفسية الوحيدة للذات(**ذ**)، وإنما بحسب العلاقة(م1)-(**ذ**). وهو ما يوافق ملاحظة صائبة: وهي أن موضوع الحب، مثلا، لا يتم اختياره حسب التحديدات السوسيوتاريخية التي يندرج ضمنها.

ثمة مثال واضح على ذلك وهو: الاختيار الغريب الذي يقوم به بيروس لموضوع الحب الأكثر "استحالة" بالنسبة إليه، أعني بذلك أسيرته وضحيته أندروماك؛ إذ يمكننا أن نتوخى الدوافع الفردية، والعلاقة بالوالد (أخيل، قاتل هكتور، زوج أندروماك)، وهو ما يتيح لـ"بيروس" أن يتكافأ مع الأب بزواجه من أندروماك (أن **يصبح** الأب)، ولكن لا يمكننا أن نتجاهل حضور كل من اليونان والإله المنتقم لطروادة في آن واحد في خانة "م1" (**الإله الخفي** deus absconditus الذي يعيد التوازن بين المنتصرين والمهزومين). نرى، مرة أخرى، كيف يفيد النموذج العاملي ليس في حل المشاكل بقدر ما يطرحها.

3.7.3. **المثلث الإيديولوجي**

إن المثلث الذي نسميه كذلك يكون على الشكل التالي:



وهو، إذا جاز التعبير، عكس المثلث السابق، ويشير إلى عودة **الفعل إلى الإيديولوجي**: ويفيد في الكشف عن الكيفية التي يتم وفقها الفعل كما يقدم في أثناء الدراما لصالح مستفيد ما، سواء أكان فرديا أو اجتماعيا. وهو لا يوضح، من الجانب الآخر للفعل، أصل الفعل ولكن معنى الحل، الذي يتيح لنا أن نرى بأن هناك نوعا من التعاقب داخل النموذج الشكلي، واحد **قبل** وواحد **بعد**. إذا عدنا إلى المثال السابق، يكون السؤال المطروح كالتالي: لصالح من يكون الفعل المرهون برغبة بيروس بالنسبة لأندروماك؟ والرد واضح وهو: إذا كانت رغبة بيروس له هو ذاته، فإن النتيجة تكون **لطروادة**؛ بحيث تصبح أندروماك ملكة لـ"**إيبر**" التي هي حاليا طروادة جديدة.

إنها سابقة، على الأقل في مجال المسرح، ألا ينغلق المثلث المعرّف أعلاه على عودة ليس إلى المدينة فقط، ولكن على **فكرة أن الرجال يتصرفون وفق الوضعية الاجتماعية التاريخية التي يجدون أنفسهم فيها**. أي **الإيديولوجية**: فالمشكلة النهائية المطروحة من خلال حل عقدة **أندروماك** هي تلك التي تتعلق بالعدالة الإلهية وقلب التاريخ. إن تحليل المثلث الإيديولوجي يفترض أن نتفحص مختلف الوسائط التي يتم عبرها انتقال الفعل من الذات إلى نتائجها على هذا

النموذج العاملي والمسرح آن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

المجتمع (و/أو على **الطبقة الاجتماعية**). فما يقوله لنا المثلث الإيديولوجي هو الطريقة التي يندرج بها فعل الذات في حل (أو على الأقل الوضعية الجديدة) المشكلة المطروحة؛ كما يمكن، مثلا، صياغة السؤال النهائي الذي تطرحه مسرحية **الملك لير** كالتالي: هل يمكن للملك أن يظل إقطاعيا من بين آخرين (ويحل مشاكله الخاصة وفقا لوضعيته كإقطاعي) عندما تزول الإقطاعية؟ والسؤال الذي يطرحه المثلث الإيديولوجي هو العلاقة بين الذات والمتلقي، بين الفعل الفردي للذات ونتائجه الفردية، ولكن الاجتماعية والتاريخية أيضا. فتحليل كهذا في تنوعه شبه لانهائي يطرح على المخرج المسرحي السؤال السيميولوجي المفتاحي التالي: كيف يتم توضيح المعنى الفردي (للذات) والاجتماعي والتاريخي في آن واحد لحل العقدة؟ فإذا قمنا بإخراج مسرحية **هملت**، مثلا، فمن المؤكد أنه لن يكون كافيا أن نجعل الناس يذرفون دمعة على مصير "أمير الدانمارك الطيب"، إذ ينبغي علينا أن نبيّن أيضا ما هو المغزى من حدث يلقي بمقاليد الدانمارك بين يدي فورتنبراس، والذي يجعل من هذا الملك "الشرعي"، إذن، المتلقي للفعل كله.[32]

8.3. النماذج المتعددة

لقد كانت أمثلتنا لحد الآن مستعارة من المسرح، وربما أمكننا البحث عن نماذج في أشكال سردية أخرى، دون أن يتغير استدلالنا في الأساس. فبلوغ

خصوصية النص الدرامي لا يمكن أن يكون على المستوى العاملي، على الأقل حتى الآن. ولنذهب بعيدا فربما أمكننا القول أن ما يميّز النص الدرامي عن النص الروائي، مثلا، هو أنه في المسرح، لا نواجه نموذجا عامليا واحدا، ولكن نموذجين اثنين على الأقل.

وليس عسيرا أن نرى أو أن نشكك بأنه إذا كان تحديد ذات ما في الجملة العاملية عسيرا في بعض الأحيان، فهذا يعني أن هناك جملا أخرى ممكنة، مع ذوات أخرى أو تحويلات للجملة نفسها، تجعل من المعارض أو من الموضوع ذواتا ممكنة.

1.8.3. ارتداد Réversion

إنه ارتداد **الموضوع** أولا: ففي كل قصة حب توجد هناك معكوسية réversibilité ممكنة لكل من الذات والموضوع على السواء: فإذا كان **رودريغ** يحب **شيمان، وشيمان** تحب **رودريغ**: فإن النموذج العاملي الذي سيأخذ شيمان كذات سيكون مشروعا أيضا. وإذا كان **هملت** قد بدأ يحب **جولييت، وجولييت** بدأت تحب **روميو**. فإن الواجب الاجتماعي والقانون هما اللذان يحدّان من إمكانات العامل المؤنث ليتكوّن كذات. ولكن ليس مستحيلا البتة على العرض أن يميز نموذجا عامليا قد يبدو أقل بداهة من غيره، ولكنه أكثر أهمية من حيث القراءة أو أكثر ثراء بالمعاني بالنسبة لنا نحن الآن. ذلك أن التحليل السيميولوجي لنص درامي ليس إلزاميا أبدا: إنه يتيح نظاما سيميولوجيا آخر، ويتعلق الأمر، هنا، بعرض اللعب ببنياته وفقا لقانون آخر؛ بحيث يمكن للعرض بناء نموذج عاملي جديد أو غير واضح نصيا، من خلال التأكيد على بعض العلامات النصية، ومحو بعضها الآخر، وبناء نظام للعلامات المستقلة (المرئية منها والسمعية)، منصبّا الذات المنتقاة في استقلالية رغبتها وانتصارها.[33] كما يمكن للعرض أيضا أن ينتج نموذجا عامليا جديدا من خلال قلب بنية تكون من حيث التحويل ممكنة وحاضرة جزئيا: وقد تكون هناك مقطوعات séquences تنصّب الشخصية- الموضوع كذات لرغبتها الخاصة: مثل مشهد المربية في مسرحية **روميو وجولييت**.

.2.8.3

هناك قلب inversion آخر، مسجل أيضا افتراضيا في النصوص، ويتعلق بذلك الذي يجعل من المعارض في حالة معينة، وليس في كل الحالات، ذاتا للرغبة. كما في مسرحية **عطيل** لشكسبير التي تُقرأ بسهولة إذا ما جعلنا من إياغو الذات المعاكسة، والقرين الأسود **لعطيل**.[34] ففي مجال الميلودراما، يكون الخائن هو الذي ينبغي أن يعتبر الموضوع **الفعّال** الحقيقي.[35] ما رأيكم بهذا القلب؟ وهل يمكن تمييزه ركحيا؟ ولكن يمكن أيضا، على مستوى

النموذج العاملي والمسرح أن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

العرض، ترك النموذجين العاملين يحل أحدهما محل الآخر، وجعلهما يلعبان أحدهما ضد الآخر، وتبيينهما متشابكين أحدهما في الآخر مع إمكاناتهما الصراعية وتنافسهما. فالكتابة الجماعية للمسرح (أكثر وضوحا من تلك التي تخص كل نص) تتيح هذه البرمجة المزدوجة، التي تشترط فعالية المقارنة الدرامية بحكم أن مواجهة رغبتي كل من الذات والموضوع أو المعارض محسومة من خلال العلاقة بالعوامل الأخرى حيث تندرج في الإجمال الجماعات الاجتماعية المتصارعة. وهكذا يتجلى مفهوم **الفضاء الدرامي** الذي سوف نعود إليه لاحقا: فالعوامل تتوزع في منطقتين، وفضاءين متصارعين أو متقابلين.[36] كذلك هو الحال بالنسبة للتصادم بين ~~الرغبتين~~ المتفاوتتين لكل من أورغون وطرطوف، والذي يبدو كعلاقة عدائية لفضاءين اثنين، كما هو الحال بين كل من **السست وفيلانت.**

3.8.3 التضاعف أو بنية المرآة

في بعض الحالات، لا يكون حضور ذاتين تقابلا لعاملين متعاديين ولكن تضاعفا redoublement للعامل ذاته. كما في مسرحية **الملك لير** لشكسبير، حيث يكون العامل غلوستر تضاعفا وظلا للعامل لير مع الوظيفة المتعاقبة المزدوجة نفسها للذات والموضوع. وفي مسرحية **لورانزاسيو**، تكون المركيزة سيبو ظل مرآة للذات لورانزو. وثمة أمر أكثر دهشة أيضا، ويتعلق بالعامل-المعارض لايرتس الذي يأخذ في مسرحية **هملت** المكانة البنيوية الحقيقية للذات هملت، مع وجود والد يسعى، مثله، للانتقام له ضد قاتله.

من هنا تأتي سلسلة من الإمكانات الدرامية:

أ) الطباق contrepoint كما في مسرحية **لورانزاسيو** حيث يتابع كل من لورانزو والمركيزة الفعل نفسه ولا يلتقيان أبدا، وحيث تكمن العلاقة الوحيدة بين الشبكتين الاثنتين في هوية الموضوع (وعلاقته بالذات).



فمتوازي الأضلاع، هنا، واضح تماما.

ب) حضور خطاطتين متفاوتتين كما في مسرحية **هملت**:

ذ = هاملت ← م1= الأب
ض= الأب ← مع = كلودسيوس
الأم الأم
(مقتل كلوديوس) بولونيوس
(الأب)
ذ = لايرتس
ض= الأب
الأخت
(مقتل هاملت)

وبذلك تهيئ المعكوسية réversibilité في الحدث الفشل والموت المقترن بكل من لايرتس وهملت، اللذين يحاربان في سبيل قضية خاسرة: فالبنية

تستدعي، هنا، صعود عنصر جديد، وهو الملك الشاب المنتصر فورتنبراس، ذلك الذي لم يؤخذ في إشكالية موت الأب أو بالأحرى ذلك الذي لم تدفعه إلى تجريد سلاحه.

4.8.3 النماذج المتعددة وتحديد الذات أو الذوات الرئيسية

النموذج العاملي والمسرح آن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

ثمة طريقة بسيطة لتحديد النموذج العاملي **الرئيسي** وهي بناء سلسلة من النماذج انطلاقا من الشخصيات الرئيسية التي تعتبر كذوات. كما في مسرحية **كاره البشر** Misanthrope حيث يمكن، على الأقل، بناء نموذجين عاملين، أحدهما هو ذلك الذي يأخذ الذات **ألسست** كنقطة انطلاق، والآخر هو الموضوع **سيليمان**:

م = ايروس ← ذ= ألسست ← م2= هو نفسه

ض=سيليمان مع=سيليمان وكل الآخرين

(شفافية الآخر/

العلاقات الاجتماعية)

م1 = ايروس ← ذ= سيليمان ← م2 = هو ذاته

مس=ايروس ← ض=هو ذاته ← مع=ألسست وكل الآخرين

(عن طريق الآخرين)

ألسست

ثمة بعض الملاحظات منها:

أ) إن تشابه المرسل، في هذه الحالات، هو إيروس، مرفوقا بعلاقة ما بالجماعة، يمكنها أن تكون علاقة هيمنة، ولكن البنية الاجتماعية والسياسية تستبعد أية هيمنة "فردية" أخرى غير هيمنة الملك؛

ب) إن التشابه والتقابل في موضوع الرغبة، هو موضوع في تناقض مع علاقة الجماعة المرغوبة؛[37]

ج) إن التشابه الغريب بين الخطاطة العاملية التي تأخذ سيليمان ذاتا لها، وتلك التي تأخذ في مسرحية **دون جوان** Dom juan، دون جوان ذاتا لها، هو ما سيعطي مسرحية **كاره البشر** معناها ضمن سلسلة مسرحيات موليير: وسوف توضح، هنا، كل من القصة والبنية اتصالهما الممكن. فبعد مسرحيتي **دون جوان وطرطوف**، لدينا في هذه المرة مسرحية الرغبة والإرادة في القوة عند **المرأة**، وهي إرادة لا يمكن تحقيقها إلا داخل جماعة اجتماعية قريبة من السلطة وعن طريقها، وداخل علاقة (اجتماعية) بين الرغبة وأقنعتها وعن طريقها أيضا. كما تشير الخطاطات العاملية إلى العلاقة المزدوجة للذات والموضوع (المقلوب)، وللذات والجماعة في عملها كمساعد ومعارض. وبهذا نرى كيف يستطيع العرض (حاليا مثلا) أن ينحاز إلى الذات–سليمان. كما نرى أيضا كيف تشير علاقة النماذج العاملية إلى **مكان الصراع الدرامي**، الذي يدرك هنا في تعقده: وهو صراع مزدوج بين الذوات من جهة، وبين كل ذات والمعارضين الآخرين من جهة أخرى؛ ويفسّر هذا الصراع المزدوج فشل الذاتين معا، ليس في تصادمهما المتبادل وإنما في صراعهما الأساسي مع العالم.[38]

وهو فشل انجرت عنه عواقب مختلفة: فقد رضي **ألسست** بالهزيمة والانسحاب، ولكن **سيليمان** لم ترضى بهما؛ فهي، مثل **دون جوان**، تنتظر الصاعقة من السماء أو عامل السن.

ولعل تحليلا سريعا كهذا يقوم على نص معروف يجعلنا نلامس العلاقة بين بناء النموذج كعملية إجرائية دون أية قيمة أخرى غير القيمة الاستكشافية، وذلك الذي ينشد تحديد **البنيات المرتبطة بالموضوع**. ومن الضروري أن نحترز من هاتين النظرتين معا، ذلك أن إحداهما تنطوي على نسبوية المعرفة وتجريبيتها، والأخرى تعكس بـ "حقائق موضوعية" نتائج مناهج البحث: وكلتاهما تتعلقان بالوضعية العلمية scientifique Positivisme. وبحكم أن المسرح ممارسة دالة، فإن التحليل (المعقد) للنموذج أو للنماذج العاملية ليس سوى تحديد لبعض الشروط النظرية لهذه الممارسة الدالة.

إن حضور **الذاتين**، وهو حضور مميّز للنص المسرحي، سواء أكان نتيجة لبحث نصي أم بناء هدف "أدبي"، فهو يبرز في الحالتين الغموض الأساسي للنص المسرحي، هذا الغموض الذي يوضحه بشكل جيد ف. راستييF. Rastier بالنسبة لمسرحية **دون جوان**[39]، وربما دون أن يربطه بوضوح بالقانون

النموذج العاملي والمسرح أن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

المسرحي للنص. فراستتي يقرأ هذا الغموض على مستوى القصة؛ ولكن **كاره البشر** كمثال (بعيدا عن كونه استثنائيا) يسمح بإقامته على المستوى العاملي. ولعل تحليلا مقطوعة بمقطوعة[40] مماثل **analogue** في مبدئه في التقطيع لذلك الذي قام به راستيي حول مسرحية **دون جوان**، سوف يوضح لنا كيف تتناوب الذات ألسست والذات سيليمان في تسلسل القصة الدرامية. فالمتفرج يقرأ و/أو يؤلف قصتين (أو إذا شئنا حكايتين) متنافستين؛ إحداهما هي قصة ألسست، والأخرى هي قصة سليمان: وبهذا "سيكون لدينا، على حد قول ف. راستيي، توصيفين للبنية العميقة للقصة، يأخذان بعين الاعتبار القراءتين المحتملتين".[41] لنذهب أبعد من ذلك ونقول بأن حضور **نموذجين عامليين** حول محوري ذات-موضوع، يمكن أن تكون لهما كنتيجة ليس على مستوى القراءة فحسب، وإنما على مستوى الممارسة أيضا، أي العرض، ليس اختيارا ولكن تذبذبا، **يطرح** على المتفرج بدقة **المشكلة الدرامية للنص**[42]. ذلك أنه يمكن أن تكون وراء القراءة المتواطئة **univoque** كما يصفها سيغفريد شميت[43]، قراءة مزدوجة، **حوارية**[44] **dialogique**، تفرض على متفرج المسرح هذا السباق، أو هذا الذهاب والإياب المكوّن للعمل المسرحي[45]. هنا أيضا يكون إنتاج العرض هو الذي يضمن الازدواجية النصية أو يخرّبها، وهذه الازدواجية لا تكون مبهمة البتة، ولا متميزة المعنى ولكنها صراع.

5.8.3. نماذج متعددة: نموذج، فيدرا

إذا كان ثمة نص حيث تقرأ المكانة الباهرة، والمذهلة للبطل (أو البطلة)، فهو مسرحية **فيدرا** Phèdre. فالنموذج العاملي الذي يتخذ منها ذاتا واضح، وتام، ومصاغ بشكل جيد:

م1 = فينوس ← ذ = فيدرا → م2 = هو ذاته

(إيروس) الموت

مينوس

(الآله)

مس = أونون → ض = هيبوليت ← مع = تيزي

السلطة الخير آريسي

ولكن ثمة خطاطتين أخريين ممكنتين نصيا أيضا، تتخذان من هيبوليت وآريسي ذاتا لهما:

م1 = إيروس ← ذ = هيبوليت → م2= هو ذاته

مس= تيرامين ض= آريسي مع = تيزي

(آريسي) السلطة فيدرا

(أوتون)

م1 = إيروس ← ذ= أريسي → م2= هو ذاته

مس= تيرامين ض= هيبوليت مع= تيزي

(هيبوليت) السلطة فيدرا

هما خطاطتان على قدر كبير من الأهمية بحكم:

أ) إنهما تطابقان الخطاطة المزدوجة المعكوسة ذات-موضوع، مع هذا التحديد وهو أن الخطاطتين هما فعلا توأمان، وأن دور الذات تؤديه فعلا آريسي (انظر الفصل2، المشهد1 والفصل5، المشهد2 من المسرحية)، وأن هناك نوعا من المساواة الافتراضية بين العاشقين؛

ب) إن خطاطة **رغبة هيبوليت** هي التي تفتح النص، الذي يتطور بوضوح ودقة في خطاب هيبوليت

النموذج العاملي والمسرح أن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

وتيرامين (الفصل1، المشهد1)؛ فنحن إزاء واحدة من هذه الحالات، النادرة نسبيا، حيث يفسّر المستوى الخطابي discursif البنية العميقة بوضوح؛

ج) إن هيبوليت في الخطاطات الثلاث، يكون ذاتا مرتين، وموضوعا مرتين، في حين تكون فيدرا، ذاتا مرة واحدة، كما يجب ذلك، ومعارضة مرتين؛

د) إن ثمة حدثا رئيسيا: وهو أن **تيزي**، في هذه الخطاطات الثلاث، يكون في وضعية المعارض، ومقرونا، في كل مرة، بامرأة؛ حيث يعرف الحب بين هيبوليت وآريسي معارضا، كما جرت العادة، وهو المزدوجة القرابية؛ وبالمقابل، ثمة حدث أساسي، وهو رغبة فيدرا بالنسبة لهيبوليت والتي بقلبها نظام الأجيال تضع آريسي في الخانة نفسها مع تيزي: والذي يتشكل بهذه الطريقة هو المزدوجة الأثينية، "الأهلية" التي تصمد وحدها إلى النهاية، بينما يُقصى الأغراب.

فمكانة المعارض تيزي، تشير بوضوح إلى أن رغبة كل الشخصيات الرئيسة هي إقصاؤه: فهو يمثل بالنسبة لكل من فيدر وهيبوليت عائقا أمام رغبتهما في الحب؛ أما بالنسبة لـ "آريسي" فهو العقبة (السياسية والطاغية) في وجه حريتها وسلطتها الملكية. لنذهب بعيدا ونقول بأن حضور الملك في خانة المعارض يمنح المسرحية معنى سياسيا، مموّها بالخطاب، كما لو أن ضجة الأهواء يمكنها أن تخفي **الصراع السياسي**. فالصراع بين الأب والابن ليس مجرد صراع أوديبي، أو صراع أجيال: إنه صراع الملك وخليفته (وريثه). **وفيدرا هي مسرحية خليفة الملك، وهي خلافة فاشلة.**

نستنتج من هذا كله أنه لا يمكن بناء خطاطة عاملية تتخذ من تيزي ذاتا لها: ذلك لأنه لا يرغب بشيء، سوى الاحتفاظ بما لديه: زوجته، وسلطته، وحياته، وابنه (بوصفه ابنا، وليس منافسا أو خليفة). فهو، بمعنى أدق، لا يريد شيئا، ولا حتى موت هيبوليت الذي يدّعيه مع ذلك. وحدها الخاتمة تقود تيزي إلى وضعية الذات العاملية؛[46]

هـ) إذا لاحظنا أن تيزي هو معارض لرغبة هيبوليت ورغبة **فيدرا** في آن واحد، نرى إلى أي مدى تكون معارضة تيزي هي التي تحدد العلاقات بين هيبوليت وفيدر، "المراقبين" معا من السلطة نفسها. وبشكل ما، فإن كلا من آريسي وفيدرا تنتميان بالنسبة لهيبوليت إلى الاستبدال نفسه، والذي يتعلق بالموضوع (المرأة) المحرّم من قبل الأب. وهنا يلتقي التحليل العاملي دون جهد مع التحليل النفسي.

ف) إن حضور إيروس في مكان المرسل(م1) وحضور الذات في مكان المتلقي(م2) في الخطاطة، لهو دليل على الرغبة الغرامية الفردية. ولكن في كل الخطاطات، تكون **السلطة** في مكان عاملي، في نوع من المنافسة مع موضوع الحب (يجب أن نلاحظ في مشهد الحب بين هيبوليت وآريسي- الفصل2، المشهد2- أهمية الموضوع السياسي، والسلطة)، فهو موضوع ثانوي ومساعد بالنسبة لـ "فيدرا" التي تريده كعملة (موضوع) تبادل مع موضوع حب هيبوليت[47]. فالسلطة بالنسبة لـ "هيبوليت"، كالحب تماما، هي مكان للتمرد ضد الأب؛ وأما بالنسبة لآريسي، فهي مكان للانتقام من طغيان جائر. إن حضور الجانب السياسي في تعايش وفي تنافس مع الجانب العاطفي، وغياب **المدينة** (الدولة، المجتمع، والمملكة) في مكان **المرسل، كل ذلك ليس علامة فقط على انفجار الرغبات والطموحات الفردية**، وإنما على الانتقال من تراجيديا المدينة إلى تراجيديا "بورجوازية" للإرادة الفردية أيضا. فالنموذج العاملي، إذن، يساعد على تحديد المكانة التاريخية للعمل: فقد أرغم تطور النظام الملكي المطلق **راسين** على تمويه المشاكل السياسية (التي يمكن إصلاحها بواسطة النموذج العاملي) تحت خطاب الأهواء: ذلك أن الجانب السياسي هو المسكوت عنه في النص، حتى في الوقت الذي تختزله الفردانية في الشيء القليل.

لقد رأينا كيف يُوظف التاريخ (والإيديولوجيا) على مستوى البنيات الصغرى في النص. ورأينا أيضا (صياغة أخرى من النوع نفسه) كيف يطرح التحليل

النموذج العاملي والمسرح آن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

السيميولوجي على العرض السؤال الذي لا يمكن تجنبه وهو: ماذا نفضّل من صراعات؟ وكيف نوضّحها؟ وما الدور الذي يوكل لتيزي، مثلا، في حضوره المسرحي؟ وكيف يتم إنشاء العلاقة بين نظام سيميولوجي للخطاب، ونموذج عاملي تكون جميع تضميناته مختلفة: وكيف يتمفصل كل واحد منهما؟

أما المشكلة التي تعترض العرض المسرحي، فهي تتعلق أساسا باختيار نموذج عاملي متمايز، أو الاحتفاظ بالعديد من النماذج العاملية المتنافسة – وهي باختصار ما يجعل هذه البنيات الصغرى، واشتغالها، ومعناها واضحا في نظر المتفرج.

6.8.3. انزلاق النماذج

إنه عمل أكثر تعقيدا في أغلب الحالات، بحيث لا يظل النموذج قارا وثابتا طوال العمل؛ فغالبا ما يكون هناك انزلاق من نموذج إلى آخر، أو حتى إبدال substitution أثناء الفعل.

لنأخذ مسرحية **السيد** كمثال على ذلك.

فإذا طرحنا جانبا هذه الخطاطة الثانوية:

ذ = الكونت

ض= مكانة الحاكم ← مع = دون دياغ

يكون لدينا النموذج الرئيسي التالي:

م1= دون دياغ ← ذ= رودريغ ← م2 = دون دياغ

(القيم الإقطاعية)

إيروس ← ض= الشرف ← مع= الكونت

(= موت الكونت)

← شيمين ←

وهو نموذج ذو موضوعين مختلفين، في تناقض عرضي(انظر **مشاهد** رودريغ)؛ فبعد مبارزة الكونت وموته، يتوقف النموذج عن كونه متناقضا؛ ليصبح بطريقة ما "مستحيلا"؛ وبهذا يكون لدينا نموذج غير متناقض، من نوع ملحمي (بحث)، متماسك أثناء المشاهد (المقطوعات séquences) المتتابعة: فالمحاكمة، والمعركة ضد المغاربة، والمجابهة مع شيمين، والمعركة ضد دون سانش، ومعارك جديدة موعودة؛ هي نموذج القصة الملحمية.

وأما النموذج الدرامي، الصراعي الذي يعقبه فهو الذي يتخذ من شيمان ذاتا له، مع موضوع مزدوج وهو: الأب المتوفى، وورودريغ.

م1 = إيروس ← ذ= شيمين ← م2 = هو ذاته

الأب   الأب

(القيم الإقطاعية)

مس= دون دياغ ← ض= رودريغ ← مع= (رودريغ)

الملك   الأب الميت   (الملك)

إن الانزلاق من نموذج إلى آخر ليس دليلا على صراع بين النماذج، ولكنه على العكس يشير إلى التقارب الحقيقي لفعل ذاتين اثنتين (تنتميان إلى المجموع الاستبدالي نفسه). فالبناء العاملي يشير، هنا، إلى وحدة العاملين.

7.8.3. إضعاف الذات في المسرح المعاصر

لن تفوتنا الإشارة إلى أن أغلب النماذج التي انتقيناها كانت مستعارة من المسرح الكلاسيكي. فالبحث عن نموذج عاملي يبدو أكثر عشوائية عند كاتب مثل بيكيت، أو يونيسكو، حتى لا نتحدث عن محاولات المسرح بدون نص. فماذا نقول عن نموذج عاملي في مسرحية **كالمغنية الصلعاء** la contatrice chauve؟ أو حتى، أكثر وضوحا، في **أميدي** أو **كيف التخلص منه** Amédée ou comment s'en débarrasser؟ فبطريقة ما، ليست العوامل هي التي تختفي، ولكن رغبة الذات خاصة. ففي المثال الأخير، يمكننا أن نتصور أن الذات (المُشيّأة) هي الجثة التي تكبر، والتي تظهر رغبتها بهذه الطريقة المكتسحة، طاردة تدريجيا معارضيها، في حين نجد في مسرحية

النموذج العاملي والمسرح أن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

المغنية الصلعاء سلسلة من الذوات الصغرى micro-sujets

تُطور سلسلة مشكالية من الرغبات الصغرى micro-désirs التي تخلق بالتراكم وضعية صراعية-تكرارية مدمرة لذاتها. كما أن إضعاف الذات يأخذ شكلا أكثر "منطقية" عند كاتب مثل أداموف: بحيث يقوم عمل الدراماتورجيا كله بالنسبة *لمسرحياته الأولى* على توضيح الجهود العقيمة للبطل المحوري لكي يتألف كذات: فالذاتية subjectivisme في مسرحية **الأستاذ تاران** أو مسرحية **معنى المسيرة** Sens de la marche هي نوع من التجربة العكسية للنموذج العاملي الكلاسيكي.

أما الكتابة الدرامية عند جان جيني فهي تضاعف dédouble النموذج العاملي أو تثلثه من خلال لعبة مرايا المسرحة théâtralisation: كما في مسرحية **المربيات**، حيث تكون الذات كليرٍ، وعن طريق عمل "مسرحها" الخاص المتخيل، هي في الوقت ذاته السيدة- موضوع. كما أن اشتغال "الأدوار" المدمجة يطرح للمناقشة، الاشتغال العاملي الكلاسيكي، ورغبة الموضوعات الممكنة، بوصفها رغبات داخل العرض الذي أنشئ لتحقيقها؛ هنا يتشظى النموذج إلى ذوات جزئية، ولكنه يسهم في العرض؛ كمطابقة رغبات السيدة إيرما، والبغايا، والزبائن في مسرحية **الشرفة**. إنه نموذج مزدوج متفاوت[48] يبيّن كيف يجيز التغيير من الشرفة إلى المحكمة (من الماخور إلى القصر الملكي) خنق الثورة؛ ولكن لهذا السبب كان لابد من هذا الانزلاق المجازي المتواصل الذي ينقل ذوي الشأن من الماخور إلى الثورة، ثم من جديد إلى الماخور في مسرحية **الشرفة**. فالانتقال يطرحُ للمناقشة الاشتغال المكاني spatial للنموذج العاملي. نحن نلامس، هنا، نقطة هامة، وهي أنه لا يمكن فهم النموذج أو النماذج العاملية، في تنافسها أو تصارعها، إلا بإدخال مفهوم المكانية spatialité.

وهو ما حاولنا توضيحه بالنسبة لمسرح هيغو؛ وهو ما بيّنه أيضا ف. راستيي في تحليله لمسرحية **دون جوان**، التي يخلص فيها إلى (op. cit. p. 133): أن "البنية الأولية، الثنائية binaire للدلالة تُمفصل كل نظام سيميولوجي إلى فضائين منفصلين". والنشاط العاملي هو الذي يفترض الانفصال المكاني.

9.3. من بين الاستنتاجات

إن التحليل العاملي، كما قدمناه آنفا، مختصر دون شك. ولكن من الممكن أن نرى كيف يمكن للتحليل النصي تدقيق ذلك:

أ) إن إجراءاتنا الحالية لتحديد النموذج العاملي تقليدية artisanales وحدسية بشكل واسع. فلا شيء غير الحدس يمكنه أن يبرر أحيانا حضور "شخصية" معينة في مختلف الخانات العاملية. حتى الآن ثمة معيار مهم ويتعلق بالفعل، وإمكانات الفعل كما تتجلى في سلسلة مشاهد "الحكاية"، التي يمكن تلخيصها؛ وبهذا يكون المساعد هو ذلك الذي يساعد في الفعل. وتكون المعايير المستخلصة من تحليل الخطاب (لأفعال الإرادة أو الحركة، مثلا) مفيدة أحيانا، ولكنها مشكوك فيها، ويكون خطاب الشخصية في الغالب، كما رأينا ذلك، في تناقض مع دوره العاملي.

من المفيد، في الواقع، أن نجرب كل شخصية كذات ممكنة لنموذج عاملي، مع احتمال صرف النظر فورا عن التركيبات المستحيلة أو العقيمة. باختصار يمكن أن نحدد انتقال الشخصيات وتبادلاتها من خانة إلى أخرى.

ب) وعلى سبيل الاستنتاج، فإن كل تقدم في مجال تدقيق التحليل العاملي مشروط باختباره ليس في مجمل النص، ولكن بشكل تعاقبي في تسلسل المقطوعات؛ ذلك أن دراسة تطور النماذج من مقطوعة إلى مقطوعة هي وحدها التي ستسمح لنا مثلا برؤية تحولات النموذج، أو فهم كيفية تطور تركيبات النماذج وصراعاتها. ولكن مثل هذا العمل يخضع لتحليل النص مقطوعة بمقطوعة: غير أن تحديد الوحدات التعاقبية séquentielles هي الخطوة الأكثر صعوبة على الإطلاق[49]، وبخاصة إذا كنا نبحث عن النموذج

النموذج العاملي والمسرح آن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

العاملي في وحدات صغيرة جدا، لأنه يُخشى أن تكون النتيجة غير محققة. ولكن إذا أخذنا كقاعدة مؤقتة، الوحدات التقليدية، الواضحة نصيا (الفصول، واللوحات، والمشاهد)، فإنه يمكن تحديد سلسلة من النماذج العاملية التي تسمح، من حيث الاختزال عن طريق الانطباق، بظهور نموذج أو الكثير من النماذج العاملية الرئيسية.

ج) لقد وضع ف. راستيي منهجا معقدا، ولكنه جد دقيق لتحديد البنيات العميقة، وذلك من خلال تحليل وظائف الممثلين واختزال الوظائف التكرارية redondantes، وهو منهج يفترض أيضا تحديد الوحدات التعاقبية، ولكن من مساوئه أنه يتجاهل تنافس النماذج العاملية.[50]

د) ولذلك، فلا تظهر الدلالة الإيديولوجية فحسب، وإنما بالأحرى الصراعات أيضا ومنذ التحليل العاملي: فهي تسمح بتحديد مكان الإيديولوجية والأسئلة المطروحة في النص المسرحي، إن لم نقل الأجوبة أيضا.

هـ) وبالنتيجة: فإنه على المستوى العاملي، وعن طريق تنافس النماذج وتصارعها فقط تتبيّن "حوارية" النص المسرحي، هذا الحدث الرئيسي الذي يشطبه موضوع التلفظ (الكاتب) أو يخفيه، والوعي المركزي الذي يجعل من كل الخطابات خطابا واحدا يكون ساكنا. وأكثر من ذلك، فإن الفعل الدرامي يصبح إجراءا لا يكون الموضوع التركيبي syntaxique فيه وحيدا قط؛ بحيث لا يُستدعى إليه (لا ككاتب، ولا كذات للفعل) كل النظام الكتابي الذي سوف يصبح عالمه: فلا أحد في المسرح له عالمه، والعالم المسرحي ليس عالما لأحد. والشبكة الكتابية للذات تدخل في منافسة أو في صراع مع شبكة أخرى، و"نظام كوكبي" آخر: فإذا كان في المركز، فإن هناك مراكز أخرى. والتحليل العاملي يوضح تعدد مراكز المسرح polycentrisme. إذن، في البداية ليس هناك في النص المسرحي صوتا متميزا سيكون صوت الإيديولوجية السائدة: فالمسرح بطبيعته لا مركزي صراعي، وإلى حد ما رافض. وهذا لا يعني أن الإيديولوجية السائدة لا يفضي بها الأمر في حالات معينة إلى الانتفاع: فهل ينبغي في المسرح الرسمي أيضا مثل هذه الإجراءات الغريبة للتقييد والتسطيح، والتشفير codage الصارم لإسكات تعدد الأصوات المسرحية وحماية رجحان صوت الإيديولوجية السائدة. لذلك لن نستغرب رؤية الرقابة تثور ضد المسرح؛ فالمراقبون على حق: لأن المسرح خطير حقا.

4. الممثلون، والأدوار

1.4. الممثل

الممثل "وحدة ممعجمة" lexicalisée في القصة الأدبية أو الأسطورية. و"العوامل، على حد قول غريماس، تعود إلى تركيب سردي والممثلون معروفون في الخطابات الخاصة حيث يتواجدون بوضوح."[51] و بمعنى أدق، فإن **الممثلين** المعروفين عموما باسم، هم وحدات خاصة يحددها ببساطة الخطاب الدرامي: فممثل (القصة)= ممثل (كوميدي). علما بأن مفهوم الممثل يختص بالميدان المسرحي. ومن هذا المنظور، سيكون الممثل تمايزا لعامل؛ وسيكون الوحدة (المؤنسنة) anthropomorphe التي سوف تُظهر في القصة المفهوم (أو القوة) الذي يحيط بمصطلح العامل. وبهذا يكون العامل -مرسل ممعجما تحت أصناف **الممثل-ملك**، في مسرحية **السيد** مثلا، أو في نهاية مسرحية **سينا**. كما في مسرحية **فيدرا**، حيث يكون العامل -مساعد ممعجما تحت أصناف الممثل-مربية التي تحمل اسم أونون.

ولكن غريماس الذي كان يعتقد في البداية، كما رأينا ذلك، أن الممثل هو تمييز للعامل، يعترف أنه "إذا كان الممثل (م1) يستطيع أن يظهر في الخطاب عبر العديد من الممثلين (م'1، م'2، م'3) فإن العكس ممكن أيضا، بحيث يستطيع ممثل واحد(م'1) أن يكون توفيقا syncrétisme للكثير من العوامل(أ1،أ2،أ3)".[52]

النموذج العاملي والمسرح آن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

فالعامل عنصر في بنية تركيبية يمكنها أن تكون مشتركة في كثير من النصوص، والممثل هو، مبدئيا، ممثل في قصة أو في نص محدد. هذا الممثل نفسه يمكن أن ينتقل من خانة عاملية إلى أخرى أو أن يحتل العديد من الخانات: كما هو الحال في كل قصة عاطفية، حيث تكون الذات والمتلقي هما الممثل نفسه. وبالمقابل، يستحيل بناء خطاطة عاملية (تتعلق خاصة بنص مسرحي) دون الإشارة إلى العديد من الممثلين داخل الخانة العاملية نفسها.

ولكنها سمة يشترك فيها **الممثل** مع **الشخصية.** فكيف يتم تمييز أحدهما عن الآخر ؟[53] ذلك أن كلاهما عنصران من عناصر البنية السطحية، لا البنية العميقة، لذلك فهما، **يطابقان لكسيما.** ويطابق الممثل، بوصفه لكسيما، عددا من المعانم[54] sèmes التي تميّزه. ولكنها ليست الفردية: فالممثل، كالعامل، ليس هو الشخصية. من المؤكد أن التمييز ليس بسيطا: وبطريقة ما فإن مفهوم الممثل يغطي عند ف. بروب مفهوم **الشخصية المنفذة** (اسم+ صفة). وأما غريماس، فهو يعرّف منذ البداية مفهوم الممثل "معتمدا في ذلك على **تصورها** الساذج فقط؛ كما بالنسبة للشخصية التي تظل مستمرة بطريقة ما طوال الخطاب السردي". ولكن مثل هذا التصور مازال غير ملائم: لأنه بوسعنا أن نعتبر أن الكثير من الشخصيات يمكنها أن تكون الممثل نفسه؛ فلنفترض مثلا مختلف الخطاب الذين يطلبون يد أميرة في حكاية ما: فهم ليسوا **العامل** نفسه (أحدهم فقط سيفوز بها)، ولكنهم **الممثل** نفسه: أي الممثل **طالب يد الأميرة:** ففي مسرحية **كاره البشر** لموليير لا يكون صغار المركيزات العامل نفسه فحسب، وإنما الممثل نفسه أيضا. لذا يستحيل الخلط بين الشخصية والممثل.

فالممثل، إذن، عنصر حيوي يتميز باشتغال مطابق للحاجة تحت مختلف الأسماء وفي مختلف الوضعيات. كما بالنسبة لسكابان، في مسرحية **حيل سكابان** les fourberies de scapin، الذي مهما كان دوره العاملي (مرسلا، ذاتا أو مساعدا، بحسب النموذج المؤلف وبحسب المقطوعات)، فهو **الممثل صانع الخدع،** وذلك الذي يكون فعله المتكرر هو خداع الآخرين: من هنا تأتي القصة المتكررة "للخدع" التي جعلته مذنبا إزاء لياندر. ويمكنه أن يكون مشابها جدا لشخصية أخرى لها الدور التمثيلي نفسه، أي دور المحتال، والمخيب للآمال.

ويتميّز الممثل:

1) **بإجراء** يخصه؛ Sn+SV، حيث يلعب دور التركيب الاسمي بالنسبة للتركيب اللفظي الثابت (سكابان **المحتال س)؛**

2) بعدد من السمات **المغايرة** différentiels ذات اشتغال ثنائي؛ مماثل للصوتم (أو الفونيم) وفق جاكوبسن، و**الممثل** هو "جملة من العناصر المغايرة" القريبة مما يطلق عليه ليفي ستروس **الميثامات** mythèmes: "ففي حكاية ما (وفي نص مسرحي أيضا) لا يكون الملك ملكا فقط، وعرش، ولكن هذه الكلمات والمدلولات التي تحملها هذه الأخيرة تصبح الوسائل الحساسة لبناء نظام واضح، مشكّل من تقابلات **ذكر/أنثى** (من جهة الطبيعة) و**فوق/تحت** (من جهة **الثقافة)** وكل التبادلات الممكنة بين الحدود الستة."[55] إننا لا نعتبر التقارب بين الميثامات والمعانم سوى كمجرد مقارنة، وليس تطابقا. غير أن ليفي ستروس يضيف قائلا، وهو ما يقرّبنا من مجال بحثنا، بأن " هذه(الميثامات) هي نتيجة لعبة تقابلات ثنائية أو ثلاثية (وهو ما يجعلها قابلة للمقارنة بالصوتم) ولكن بعناصر محمّلة سلفا بالدلالة على صعيد اللغة والتي يمكن التعبير عنها بمفردات اللغة".[56]

يتحدد الممثل، إذن، بواسطة عدد من السمات المميزة: فإذا كان لشخصيتين **المميزات نفسها وتقومان بالفعل نفسه،** فهما الممثل نفسه. والممثل هو ذلك الذي يلعب، مثلا، دورا ثابتا في احتفال ديني: والذي يلعب الدور نفسه سيكون الممثل نفسه، إذا كانت له السمات المميزة نفسها (الكهنوت مثلا). والفرق في سمة مميزة يبرز التقابل من ممثل إلى آخر، ومن ممثلة–امرأة مثلا إلى ممثل–رجل. وهكذا فإن الممثلين

النموذج العاملي والمسرح آن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

ينتمون إلى عدد من الاستبدالات: والاستبدال مؤنث **عكس** الاستبدال مذكر أو الاستبدال "ملك" **عكس** الاستبدال غير ملك. والممثل، كـ "وحدة" في القصة، هو في مفترق عدد من الاستبدالات والكثير من التركيبات السردية syntagmes narratifs.

كما تمثل شخصيات كورناي أيضا عددا من الممثلين الذين يتميّزون بسمات خاصة. لنأخذ كمثال لذلك مسرحية **سينا**. فالشخصيات الثلاث، سينا، وإميلي، وماكسيم هم **ثلاثة ممثلين-متآمرين**، مع الإجراء نفسه (والفعل نفسه) وهو التآمر، **والسمات المميزة** نفسها، فهم شباب، واقعون تحت رحمة أغسطس، ومعادون لطغيانه. وهم ليسوا متطابقين طبعا في كل **السمات المميزة**: فـ "إميلي" **امرأة**، وسينا **"محبوب"**، وهي سمة تميّزه عن ماكسيم. لذا نفهم، إذن، أن **الممثل عنصر** مجرد يتيح لنا رؤية العلاقات بين الشخصيات، وكذا هوية "الوظيفة المُمثلية actorielle". ففي مسرحيات مرحلة شيخوخة كورناي، نجد أن المهم في الوظيفة التمثيلية يدور حول السمة المميزة **ملك/غير-ملك**. بحيث نرى كيف يفيد تحليل هذه الوظيفة أساسا في تحديد الشخصيات وعلاقاتها[57]. أما عند راسين، فإن التقابل لم يعد يتم بين ملك وغير- ملك، بل بين **قوي وغير-قوي**. ذلك أن السلطة لم تعد تؤكد كـ "ملكية"، أي شرعية وحق إلهي، فهي تبدو مجرد وضعية قوة. وبهذا يكون لدينا لعب ممثلين بسيط للغاية:

محب-غير محب	أ
محبوب-غير محبوب	ب
قوي-غير قوي	ج
رجل-امرأة	د
غير منفي-منفي	هـ

لنأخذ مثلا مسرحية **بيرينيس** وشخصياتها الثلاث:

أونتيوكيس = أ -ب -ج د -هـ

تيتوس = أ ب ج د هـ

بيرينيس = أ ب -ج -د -هـ

ينبغي أن نشير إلى أن السمة ملك/غير-ملك هي سمة غير ملائمة بما أن جميعهم رؤساء دول، وملوك. فما يعترض كلا من تيتوس وبيرينيس متحدين **بالحب**،[58] **هو موقف القوة، وهو النفي**، في حين أن كل شيء (ماعدا الحب، مع الأسف!) ينبغي أن يجمع كلا من بيرينيس وأنتيوكيس؛ فالعنصر البنيوي الحاسم، ذلك الذي يحدّد الممثل الراسيني، هو وضعية **نفي+ لا-قوة** ميزة **الممثلين** من أمثال جوني، وأندروماك، وبيرينيس، **وبريطانيكوس**، وأتاليد، وفيدرا؛ مع تمييز إضافي بين كل من جوني، وأندروماك، ومونيم، وأتاليد، وبايزيد الذين **لا يحبون** القوي وبيرينيس أو أستر، اللتين **تحبانه**. كما نرى أيضا كيف أن هوية السمات المميزة لا تكفي لصنع هوية الممثلين، إذ لابد أيضا من هوية الإجراء؛ فهنا يكون الإجراء حب غير-القوي، مثلا، هو **عكس** حب القوي.

وعلى هذا الأساس نرى ما يلي:

أ) ليس من السهل أبدا تمييز مختلف **السمات** الخاصة بالممثل (محب /غير محب مثلا) في **الإجراء** الذي يخصه، فهما بالمعنى الدقيق **مسندين** prédicats. أما مفهوم الممثل فما يزال غامضا؛

ب) كيف يفيد هذا المفهوم في توضيح عمل الشخصية، وبشكل أكثر تحديدا، علاقات الشخصيات فيما بينها؛

ج) كيف أن ما يميّز "المادة" الحيوية للكاتب هو مخزون **الممثلين**؛ وهو ما نطلق عليه عادة الشخصيات- الأنماط، فالنساء عند **كورناي**، أو الأطفال عند **ماتيرلنك** هم ممثلون، أي شخصيات موهوبة بعدد

النموذج العاملي والمسرح أن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

من السمات المميزة المشتركة. وعالم الكاتب الدرامي إنما يتضح بواسطة هذا المفهوم.

2.4. الأدوار. من هذا المنظور يُخشى أن يختلط الممثل بالدور.

ما هو الدور؟ إن كلا من **ج. غريماس وف. راستيي** يستعملانه بشكل متواتر بمعنى الوظيفة (الدور العاملي، أو الدور التمثيلي، كدور **المعتدي** مثلا). ونحن نستخدمه بالمعنى الذي يستعمله به غريماس أيضا (في كتابه: **في المعنى**) أي بمعنى الممثل المشفر codé المحدد بوظيفة معينة. فالدور، كالممثل، هو أحد الوسائط التي تتيح الانتقال من "شفرة" عاملية مجردة إلى تحديدات ملموسة للنص (الشخصيات، والأشياء).

كما يكون الممثلون في **الكوميديا ديلارتي** أيضا أدوارا محددة بوظيفة مفروضة بواسطة شفرة؛ فلأرلوكان سلوك وظيفي متوقع، وثابت. كما في السيرك حيث يكون المهرج دورا رمزيا. وفي الاحتفال الديني حيث يؤدي **الأدوار** (أو يمكن أن يؤديها) **مختلف الممثلين**.[59] وهذا المعنى يقترب من المعنى التقليدي للدور (المشفر) في المسرح وحتى لذلك الذي **يتعلق بالأدوار المشابهة: فالمتبجح** Matamore ليس ممثلا ولكنه دور، رغم أنه محدد أيضا بسمات مغايرة أكثر دقة أيضا. ولا يمكن أن يكون هناك دور بالمعنى الدقيق إلا في قصة مشفرة بدقة (احتفال ديني أو شكل مسرحي متكلف جدا). كما بالنسبة لشخصيات الميلودراما (الكلاسيكية، Pixérécourt مثلا) الذين ليسوا ممثلين بالمعنى الدقيق، ولكنهم أدوار، كدور **الأب النبيل**، ودور **الفتاة العذراء، والخائن، والفتى البطل**، أو **الأبله**.

كما يمكن للشخصية أن تلعب في الأشكال المسرحية الأقل تشفيرا، دورا لم يخلق لها؛ بحيث يمكن للفتى الأول في الرواية العاطفية أن يلعب **دور الأب** بالنسبة للبطلة اليتيمة: بحيث نرى كيف يتم الانزلاق ممثل-دور. ويتواتر هذا الانزلاق من الممثل إلى الدور في الدراما الرومانسية؛ فـ "**راي بلاس**"، مثلا، وهو ممثل غير محدد بعدد من السمات المميزة فحسب، وإنما هو **ممثل في إجراء محدد** (عاشق الملكة) أيضا، يلعب **الدور الموضوعي للخائن** (من خلال التنكر، والهوية المزيفة، وتدبير المكائد). ونرى هنا كيف تتم العملية: أي عملية الانتقال من **الممثل إلى الدور المشفر**، ثم العودة من **الدور المشفر إلى الممثل**- كيف يمكن على مستوى العرض أن يتم مثل هذا العمل لتحرير الشخصيات من شفرتها الأصلية، ولإعادة تشفيرها بشكل آخر، وكيف يمكن لهذا الدور (الميلودرامي مثلا) أن يكون مخربا على المستوى النصي أو الركحي. فالتبني المبالغ فيه لقانون الميلودراما، مثلا، في عرض **المؤدب** Précepteur لـ "**لانز**" إخراج **صوبال** Sobel[60] يعمل على تفجير الأدوار الميلودرامية المعزوّة للشخصيات. وعلى العكس فإن أوستروفسكي، يفك شفرات شخصيات الميلودراما ليعيد تشفيرها بشكل آخر؛ بحيث يصبح الدور من جديد شخصية (انظر مسرحية **الهاوية** l'Abîme، مثلا). ثمة عمل بأكمله من الرفض الإيديولوجي يمكن أن يتم من خلال بناء علامات العرض التي توضح التقابل وتعمّق الهوة بين كل من الممثل والدور أو تقيم على العكس السخرية من خلال ذوبان الممثل في الدور: إذ يمكن مثلا بناء الأبطال عند راسين (ممثلين) بتشفيرهم في العرض تبعا لمعايير الفتى الأول في الدراما العاطفية الشعبية.

هذا العمل الذي يقدمه التحليل للتمييز بعناية بين الممثل والدور (وفقا للشفرة)، يؤديه على مستوى العرض المسرحي كل من المخرج والكوميدي اللذين يميّزان، بدورهما، الممثل (وإجراءه) عن الدور المشفر، ويفكان شفرة الشخصية لكي يعيدان تشفيرها بشكل مغاير، أو على العكس يصهران الممثل وإجراءه في شفرة (مسرحية اجتماعية وثقافية). وكما ينتهي كل تحليل سيميولوجي للنص بإلقاء الضوء على الشفرة التي تضم عملية الكتابة وتشكّل العناصر الحيوية للقصة بإعطاء هذه الشفرة تاريخيتها[61] historicité وخصائصها الإيديولوجية،

النموذج العاملي والمسرح آن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

كما أنه ليس ثمة عرضا يقوم بهذا العمل حول علاقة الممثل والدور (بالمعنى السيميولوجي لهاتين الكلمتين) لإلقاء الضوء أو لمحو تاريخية الشفرة المزدوجة للنص والعرض وتحديداتهما الإيديولوجية. وبهذا يمكن لنص مكتوب لشفرة عرض مسرحي على النمط الإيطالي أن يكون غير مشفر، ويعاد تشفيره لنظام عرض مختلف: لذلك يمكن إعادة صياغة الممثلين والأدوار وينبغي إعادة بناء علاقة هؤلاء بأولئك. نرى إلى أي حد يكون التحليل النصي المحض للمسرح مخيبا، رغم أهميته، كما يمكن أن يكون مغلوطا دائما، ومهزوزا عن طريق هذه الممارسة الدالة وهي العرض.

أما فيما يتعلق بالنقطة الخاصة بالأدوار المسرحية، فإن بعض تحديداتها لا تنشأ من الحوار فحسب، ولا حتى من الإرشادات الإخراجية، ولكنها تخضع لقانون غير-مكتوب (ولكنه تقليدي)، وإيماء مشفر تماما: كما بالنسبة لدور المتبجح المحدد ركحيا (ملابس، إيماء) فضلا عنه نصيا. في هذه الحالة، تكون العلاقة بين النص والعرض معكوسة؛ ويكون النص تابعا للعرض ويبدو ثانويا بالنسبة له؛ بحيث لا تكمّل تحديدات الدور المسرحية التحديدات النصية فحسب، ولكنها تتحكم بها أيضا، وإذا جاز القول، فهي تحددها سلفا. فالكتابة للمسرح، ولسبب بسيط ومادي تماما يتعلق بشروط الكتابة المسرحية، ليست هي الكتابة للممارسة الاقتصادية للمكتبة، إنها الكتابة لممارسة اجتماعية واقتصادية وهي الركح المسرحي، والتي تفترض مكانا مسرحيا، وممثلين، وجمهورا، ومالا جديدا في البداية، وبنى مادية تنعكس مقتضياتها على الكتابة. ونادرا ما يكتب في المسرح ما لا يمكن، في الظروف المادية (والتي ينتمي إليها "التلقي")، تمثيله أو سماعه. وإذا لم تكن الكتابة للعرض المسرحي، فإن الالتواءات النصية تكون أكثر وضوحا: ذلك أن قانون العرض (المحدد تاريخيا) يكون مخالفا ومخربا علانية (مسرحية **لورانزاسيو** التي تنتمي إلى مسرح هيغو الحر).

نحن نلمس حدود تحليل سيميولوجي لا يعتمد سوى على تحليل القصة النصية. وإذا كان التمييز بين النص والعرض هو مقتضى منهجي ضروري، فسوف نرى لاحقا كيف يمكن لسيميولوجيا المسرح أن توضّح تمفصل كل واحد منهما، بقلب النظام النظري نص-عرض جدليا.

على أية حال، من الضروري، وهنا تفرض الدراسات التاريخية نفسها، القيام بعملية جرد للسمات المميزة التي تؤلف الأدوار المشفرة للمسرح، وتطورها والعلاقة القائمة بين **إجراء** الممثل ووظيفة الدور: كما ينبغي تحليل العلاقة بين الممثل سكابان (صانع الخدع) والدور المشفر للخادم (وتحديدا الخادم المخادع) في الكوميديات اللاتينية والإيطالية. ومن الضروري أيضا أن نرى كيف ينتقل الممثل سكابان من خانة عاملية إلى أخرى: فمن خانة-المساعد إلى خانة-المرسل وحتى إلى خانة-الذات. ومن بين الأمثلة على ذلك، وما أكثرها، **المجنون** في مسرحية **الملك لير**، والذي تكون مكانته العاملية غير مؤكدة تماما (هل هو المساعد أو المضاعف لذات-موضوع لير؟) هو **ممثل** وظيفته، أن يتكلم بسخرية عن الملك لير وأبوته، في الوقت الذي **ينضوي فيه في الدور المشفر** لمجنون الملك (الملابس، والسلوك، والإيماء، والكلام الماجن الشعبي والجنسي على السواء).

3.4. الإجراءات. إن تحديد **الممثلين والأدوار** في النص والعرض على السواء سهل نسبيا إذا ما اعتمدنا على دراسة حدسية وتقليدية. فمن السهل كشف **الفعل** الرئيسي لهذه "الشخصية" أو تلك (أو الأفعال المتعاقبة)؛ فـ **هرميون تحب بيروس**، ثم **هرميون تقوم بقتل بيروس**، هما إجراءان متعاقبان واضحان جدا؛ كذلك بالنسبة للسمات الخاصة التي تصنع ممثلا معينا (امرأة، شابة، وضعية قوة). أما فيما يتعلق **بالدور**، فمن المهم مراعاته بالنظر للنظام المسرحي المعاصر (أو السابق): وهنا يتدخل مفهوم **تاريخ المسرح والنوع المسرحي (كوميديا ديلارتي**، كوميديا، تراجيديا، ميلودراما، دراما، إلخ.) هذا النوع من التقصي يقوم به الكوميديون والمخرجون تلقائيا؛ فهناك بحث "بدائي" عن الممثل والدور.

النموذج العاملي والمسرح أن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

ثمة بعض الملاحظات التي ينبغي تسجيلها وهي:

أ) إن الممثل معزول قليلا أيضا وقابل للعزلة؛ وكما أن هناك نظاما عامليا، هناك أيضا مجموعا مُمثليا actoriel تشكل سماته المميّزة نظاما معارضا (رأينا ذلك في المثال البسيط **لبيرينيس**). وتكمن أهمية تحديد المجموع المُمثلي في كونه يوجه سهولة قراءة العرض، عن طريق لعبة تحديدات وتقابلات بسيطة وبعدد قليل أيضا.

ب) إن بحثا أكثر دقة يستدعي القيام بدراسة مقطوعة بمقطوعة (انظر infra تحليل المقطوعات)، مع أولا: تقديم كشف بأفعال الممثل في تسلسلها؛ ثانيا: من وجهة نظر معجمية lexical، تقديم قائمة بالأفعال التي يكون فيها الممثل موضوعا للتلفظ؛ ثالثا: تقديم قائمة تأخذ بعين الاعتبار ترتيب السمات المعنمية الواردة في الإرشادات الإخرجية وفي الحوار (حتى الحوار الذي لا يرد فيه الممثل). كما تُتبع الدراسة بتحليل دقيق ليس للممثل، ولكن للشخصية. وبهذا يكون تحليل الاشتغال المُمثلي، في النهاية، هو جزء مكمّل لنشاط الشخصيات: ذلك لأن الممثل مجرد قطعة موضّحة ومبسّطة في كلّ معقد هو الشخصية المسرحية.

---

[1] - Voir la revue Poétique, n° 9.

[2] - V. Propp: Morphologie du conte; E. Souriau : Les deux cents mille situations dramatiques.

[3]- V.Dijk: «Grammaires textuelles et structures narratives», in Sémiotique narrative et textuelle, Larousse, 1974, p.204.

[4] - Voir l'ensemble de cette discussion in Umberto Ecco, op. cit.

[5]- كذلك هو الشأن مثلا بالنسبة لـ "الدراماتورجيا الكلاسيكية في فرنسا" لـ "ج. شيري J. Scherer التي خلفت الآثار الأكثر دهشة عندما طبقت تصوراتها سواء في المسرح الإفريقي أو مسرح الشرق الأقصى.

[6]- التحديدات "السطحية": الشخصيات، والخطابات، والمشاهد والحوارات، كل ما يتعلق بـ "الدراماتورجيا"؛ والبنية العميقة: تركيب الفعل الدرامي، وعناصره الخفية وعلاقاتها: كما بالنسبة للمغامرات المتعددة لفرسان المائدة المستديرة، في **البحث عن الكأس المقدسة**.

[7] - Ibid, p. 190.

[8] - J. Kristeva : Cinétique 9/10, p. 73.

[9] - حول هذه الوظائف انظر، Bremond, Communications no 8.

[10] - Grotowski : Vers un théâtre pauvre, page 30.

[11] - انظر infra، فصل الشخصية.

[12] - A. J. Greimas : « Actants, Acteurs, Rôles », in Sémiotique narrative et textuelle.

[13]- نذكّر هنا بأن أبحاث **غريماس** لا تدور بشكل خاص حول المسرح ولكن حول كل شكل من أشكال القصة.

[14]- سيكون من المهم أن نرى على المستوى النظري كيف يمكن للمعارضة التشومسكية أن تتوافق مع التمييزات التقعيدية (أو الشكلانية) ليامسليف.

[15]- لن نمل من التذكير بمدى صعوبة فهم خصوصية المسرح، على مستوى النص، والتي تبدو بسيطة في الممارسة الواقعية للعرض.

[16] - انظر عند غريماس، مفهوم جامع-العامل archi-actant، Sémantique structurale, p. 184,

[17] - Greimas, ibid., p. 185.

[18]- لنلاحظ الدلالة الإيديولوجية لوظيفة الحكم: فهي تفترض أن وراء حضور القوى المتنازعة هناك، مثلا، قوة حاسمة أو موفّقة، سلطة فوق الصراع، "فوق الطبقات".

[19]- عندما نتحدث عن المدينة أو المجتمع، فإن الأمر يتعلق بالمدينة والمجتمع كما تردان في المنظور الإيديولوجي للطبقة السائدة، وليس مجتمعا مجردا؛ من هنا تأتي إمكانيات الصراع داخل الخانة(م1).

النموذج العاملي والمسرح آن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

[20]– فمثال الإخراجين المتزامنين للمسرحية نفسها يوضح كيف يمكن للاشتغال العامليّ أن يؤكّد أو يمحى من قبل المخرج: فإخراج م. هارمون في 1975، بيّن بوضوح أكثر من إخراج ستيوارت سايد دور الانتاج الاجتماعي في تراجيديا ارتكاب المحارم.

[21] – وهو ما يبينه بشكل رائع فيلم بروسون Bresson الذي يحمل عنوان: لانسيلو البحيرة.

[22] – نلمس هنا نقطة حيث تفرض النزعة المتعددة التخصصات نفسها، وحيث تتعاون كل من السيميولوجيا المسرحية والأنثروبولوجيا والتاريخ.

[23]– لدينا إذن مثلث أساسي وهو:

(م1) ← (ذ)
↗
(مع)

فالعنصر الصراعي سيكون مؤلفا من المزدوجة (م1–مع)؛ وكمثال على ذلك مسرحية **إستر** لراسين، حيث يكون الفعل هو الصراع بين الإله، حامي اليهود والوزير **أمان**، وهو صراع يمر فوق رأس هذه الآلات التي هي **إستر وأسييريس** (وقد "تجلى" الإله عبر **ماردوخي**).

[24]– تتماهى الذات والمتلقي في الحالة التي **تتحرك** فيها الذات **لنفسها، كما هو الحال في البحث العاطفي.**

[25] – الترجمة الحرفية هي: التاريخية عالميا.

[26] – vs (اختزال لكلمة versus) التي تعني عكس.

[27] – **يقتضي مفترض** هذا الاقتراح وجود موضوع (ض) قادر على أن يكون موضوع رغبة بالنسبة لـــ (ذ).

[28] – انظر infra, Modèles multiples.

[29] – هناك تحليل آخر لـــ"أ. ديكرو" ربما سيوضح لنا هذا الربط بواسطة مفهوم المسند المعقد prédicat complexe (انظر أقول أو لا أقول، ص.121).

[30] – الطابع شبه المحرم لهذا الحب، والذي يشير إليه القرين تيبالديو الذي يدعو فلورانس "والدتي"، وتوحي إليه الصورتان الأموميتان، ماري سوديريني وكاترين.

[31] – ربما لن يكون من العسير **قراءة** رغبة ماكبث كرغبة(مكبوتة) لزوجته؛ والباقي بوصفه رغبة غير مباشرة: **أي أن يكون عظيما،** وملكا، ورجلا، إلخ. لكي يكون محبوبا لديها.

[32] – كما بيّن الإخراج الحديث لمسرحية **هملت،** والذي قامت به **دونيس لوركا، فورتنبراس** القادم كغاز طاغية، بحيث يكون أول فعل يقوم به هو قتل **هوراسيو،** صديق الأمير الفقيد.

[33] – كما بالنسبة **لهرمون** الذي يفضل في مسرحية فورد، **"يؤسفني أن تكون مومس"، أنابيلا** ورغبتها– وهي بنية واضحة نصيا، ولكنها تبقى في الظل بسبب متطلبات الشفرة.

[34] – هنا أيضا، يمكن لقراءة التحليل النفسي التي قام بها **أندري غرين** لمسرحية **عطيل** تحت عنوان: un œil en trop أن توضح التحليل العاملي وتتضح به. وبهذا يمكن أن نقرأ نوعا من دورة الرغبة (الجنوسية homosexuel) والكراهية:

(ذ) = عطيل ↓ (ض)= كاسيو→ (مع) = أياغو ↗ (ذ)= أياغو ↓ (ض)= كاسيو→(مع) = عطيل ↗

إنها بنيات يمكنها أن تكون أيضا مضاعفة بحضور ديدمونة كموضوع مؤنث مرغوب فيه و قليل القيمة.

[35] – انظر دراستنا حول بنيات الميلودراما "الأخيار والأشرار"، مجلة العلوم الإنسانية، صيف1976. «Les bons et les méchants», Revue des sciences humaines, été 1976.

[36] – انظر مفهوم الفضاء الدرامي، في الفصل الذي يحمل عنوان "الفضاء المسرحي".

[37] – لن يكون من الصعب دراسة **ألسست** من جهة، **وسيليمان** من جهة أخرى، كذاتين منفصلتين، وموزعتين بين رغبتهما وإرادتهما في الاندماج داخل الجماعة.

[38] – نرى جيدا أنه لا يوجد هناك مكان مستقل **لفيلانت** بالنسبة لبقية شخصيات الجماعة؛ **فهو إن لم يكن حليفا،** فسيكون معارضا **لألسست**، كما نرى أيضا كيف يبرز النموذج العاملي صراعا مموها بالتحديدات السيكولوجية الواضحة ("الصداقة" مثلا) للخطاب. وأمر طبيعي القول أن تحليلا دقيقا لهذا الخطاب ذاته، سوف يوضح الطابع الصراعي والمعارض لخطاب **فيلانت** (انظر.infra, p.146). وفي المنظور نفسه، نلاحظ أيضا التبادلات بين

النموذج العاملي والمسرح آن إيبرسفيلد

ترجمة سمية زياش- جامعة الجزائر-

المعارضين: وهكذا يتكون الاستبدال المعارض، الذي تنضم إليه آرسينوي، ظاهريا كمساعدة لألسست، ولكنها في الحقيقة معارضة للذات المزدوجة ألسست-سيليمان، كما يشير إلى ذلك مباشرة خطاب ألسست.

[39] - F. Rastier : « Dom Juan ou l'ambiguïté », in Essais de Sémiotique discursive.

[40] – انظر infra مشكلة التقطيع بالمقطوعات.

[41] - Rastier : ibid., p. 92.

[42]- D. et D. Kaisergruber, op. cit., p.24: «c'est le heurt non de deux personnages, mais de deux fonctionnem-ents sémiotiques qui constitue le texte.».”إنه ليس تصادم شخصيتين اثنتين وإنما وظيفتين سيميائيتين تؤلفان النص".

[43] - Schmitt, in Sémiotique, p. 148.

[44]– الحواري: تطلق الحوارية، dialogisme منذ النصوص النقدية لـ"باختين (شعرية دوستويوفسكي، Seuil, 1970 ; Rabelais, Gallimard, 1970) على الحضور المتزامن لصوتين داخل النص الأدبي نفسه، لتوضيح الاشتغال الخاص بالتناقض (الإيديولوجي مثلا).

[45]– نذكر هنا، بأن هذا عمل الكاتب والمنفذ(المخرج والكوميدي) والمتفرج في آن واحد.

[46] – لقد كان الإخراج الذي قام به أنطوان فيتاز للمسرحية حول هذه النقطة مبهما: فمن المؤكد أن ضعف الملك كان واضحا، ولكن حضوره الكلي omniprésence ركحيا جعل ضلاله، وغيابه، وجهله وعدم كفاءته غير واضحة جميعها في تكونه كذات.

[47] – تريد فيدرا شراء هيبوليت بواسطة السلطة الملكية، تقول: "أونون، اجعلي التاج يتلألأ أمام عينه".

[48] – هذا هو النموذج العاملي المتفاوت لمسرحية الشرفة للمسرحي جان جيني:

(م1) = الثورة ↙ (م2) = هو، الموت ↖

(ذ) = شانتال روجي

(مس) = الثوار ↖ ↗ (مع) = من هم في السلطة

(م2) = هو ذاته ↖ ↙

(ذ) = الشرفة

(مس) = وزير الأمن ↖ ↗ (مع) = شانتال

[49] – انظر infra الفصل الخاص بـ .(« Temps et séquences ») « Le théâtre et le temps »

[50] - F. Rastier : op. cit.

[51] - Greimas, in Sémiotique narrative et textuelle.

[52] - Ibid., p. 161.

[53] – انظر ف. بروب: "يحدث أن تنقسم دائرة الفعل بين العديد من الشخصيات أو أن تحتل شخصية واحدة العديد من دوائر الفعل". (ص ص. 98-99).

[54] – المعنم= هو الوحدة الدنيا للدلالة.

[55] - Levi-Strauss : Anthropologie structurale 2, p. 170.

[56] - Ibid.

[57] – انظر. infra, « Personnage », p. 136

[58] – ربما تتيح هذه الملاحظة التمهيدية تجاوز النزاعات النفسية حول الحب أو الامتلاء المتوقع لـ "تيتوس".

[59] – يمكن لأسقف، أو كاردينال أو كاهن قرية أن يتلو القدّاس أو يمنح الأسرار.

[60] - Théâtre de Gennevilliers, printemps 1975.

[61] - Voir notre travail sur le « Mélodrame » Revue des Sciences humaines, Juin 1976.

"كيشوت" وهوس الحياة بين الواقع والخيال في المسرح الجزائري محي الدين باشطارزي

انشراح سعدي

في طريق البطل كيشوت الممزوجة بالواقع والخيال، يلتقي كيشوت ببانشو، رجل بسيط قرّر هو الآخر السفر وتغيير حياته، فيسافران معها ويعيشان أكثر من مغامرة ويلتقيان بالعديد من الشخصيات الغريبة وفي الأخير ينفصلان ويعود كيشوت إلى حبيبته التي تقتل بسببه فيموت جسده هو الآخر بعدما طعنت روحه مرات ومرات.

حاول المخرج شوقي بوزيد التأرجح واللعب بين عالمين، الأوّل خيالي ذاك الذي يعيش فيه كيشوت ويتخيّل أحداثه مثل كونه يركب سيارة والثاني واقعي رسمه المخرج من خلال وضعه أربعة أجهزة تلفزيون معلّقة تحكي بالصور ما يقوله ويفعله كيشوت في حياته الخيالية مثل ركوب سيارة حقيقية، أي انّه قسّم العمل المسرحي إلى جزأين، واحد خاص بنظرة كيشوت غير الواقعية، والثاني يعكس الصورة الحقيقة للأمور وما يحدث على خشبة المسرح.

وكان اعتماد المخرج على الأسلوب السريالي من خلال خلقه لشخصيات غريبة تنتمي إلى جمهورية دون شعب ولا نشيد ولا ماء، يلتقي بها كيشوت وخادمه باشنو في رحلتهما، علاوة على كلّ الظلال التي تلاحقهما في هذه السفرة تنتمي إلى عالم الخيال لكيشوت.

وتنتهي رحلة كيشوت عندما يصبح الطريق مستقيما بدون منعرجات وهو ما لا يناسبه، ولكن العودة إلى الحياة الواقعية أمر، فحبيبته ماتت والنيران تأكل الشاشات المعلقة تعبيرا عما يشعر به الفارس النبيل الذي لم يفهم الحياة ولم يقبلها فاختار الخيال ومات فيه، وتكون نهاية العمل بخروج كل الممثلين مرتدين ألبسة رجال الفضاء ورؤوسهم متحولة إلى شاشات تلفزيون.

وجاءت أحداث العمل بوتيرة بطيئة إلى حدّ الملل في بعض الأحيان كما خلت هذه المسرحية من الحركية والحيوية، ومن السحر أيضا فلم تخلق أجواء ساحرة تجذب إليها الجمهور، ولم يتمكن من المقاربة بين ماهر خيالي وواقعي فضاع المشاهد أما كم من الأسئلة الميتافيزيقية التي لا تنتهي حتى باتنهاء المسرحية ربما لان النص أعمق من أن يجسد على ارض الواقع بشخوص لم تلبس العمل بشكل جيد، أو أن الفكرة أصلا لا تتلائم مع ماتعود المهتم بالمسرح الجزائري مشاهدته.

"كيشوت" وهوس الحياة بين الواقع والخيال في المسرح الجزائري محي الدين باشطارزي

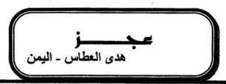
انشراح سعدي

"كيشوت الرجل الذي لا ذنب له" مسرحية عرضت بالمسرح الوطني الجزائري من تأليف محمد بن قطاف وإخراج شوقي بوزيد، ترجمها من الفرنسية إلى العربية الفصحى الناقد المسرحي محمد بوكراس، مسرحية تحمل ابعادا فلسفية ويقف أبطالها عند نقطة فاصلة بين عالم الخيال والواقع وينطلقون من تساؤل جماعي هل الحياة الخيالية أحسن من الحياة الواقعية أم هي أكثر سوءا منها على اعتبار أنها مصطنعة.

يخيل لنا عند سماع اسم المسرحية أنها اقتباس لقصة دون كيشوت لميغال دي سرفانتاس وإنما النص المسرحي مبتكر يعالج من خلال شخصية كيشوت العديد من الأحاسيس الخاصة بالإنسان على غرار الحب والكراهية والأنانية والألم تثير لدى الجمهور أسئلة ميتافيزيقية وهذا حسب ما أكد لنا صاحب النص المسرحي محمد بن قطاف.

وجاءت المسرحية باللغة العربية الفصحى وجرت العادة أن تكون المسرحيات الجزائرية باللهجة العامية، ولكنها كانت إضافة مميزة للعمل خصوصا وان الأسلوب المسرحي جاء فريدا من نوعه فلحظات النزاهة والصدق هي اللغة الجوهرية للعمل ولم يكن ليوجد أي فرق لو كان النص جاء بالدارجة أو الامازيغية.

مسرحية "كيشوت، الرجل الذي لا ذنب له" التي قدّمت أوّل أمس بالمسرح الوطني عن نصّ أمحمد بن قطاف وإخراج شوقي بوزيد، وقام بتمثيل مشاهدها كلّ من فاضل عباس آل يحي الذي يقوم بدور كيشوت البطل، كمال زرارة، الهاني محفوظ، فطيمة شيخ، إبراهيم جاب الله، فائزة أمال، توفيق رابحي والطفل عبد الغني علوان، تحكي حكاية كيشوت الرجل الذي اختار أن يسير بدون هدى بحثا عن مغامرات أو هروبا من واقع أليم فرّقه بحبيبته، هو رجل من كثرة قراءاته لكتب الفروسية، تحوّل إلى فارس لكن في عالم الخيال، ومضى ماشيا في القصة الحقيقية لميغال سرفنتس وراكبا سيارة في العرض المسرحي إلى عالم، قد يغيّر منه أشياء كثيرة ويصلح عيوبه العديدة، وان كان المسرحية ليست اقتباسا من قصة دون كيشوت لميغال دي سرفانتاس، ولكنه يتناص مع دون كيشوت الذي يحارب الطواحين فكيشوت يحارب الواقع بسيف من نوه خاص هو الخيال المطلق.



عجـــز

هدى العطاس ـ اليمن

أخذت تتقلب كمقرور، والفراش ألسنة لهب.. بعد أن أمست لياليها ممهورة باليأس. وهو يشغل حيزا إلى جوارها، هامدا، وعيناه تتعلقان بسقف الغرفة هربا من استجداء النظرات.

تسترجع أيام الحب وقبل الزواج.كان هذا الراقد إلى جوارها مشتعلا.. وتضحك في سرها – متذكرة تحفزها حينها لتلا في جنونه واندفاعاته، واستعدادها لليال راكضة.

الفراش السنة لهب، وهي تتقلب كمقرور.. تتمتم لنفسها سؤالا تتهيب البوح به. ارتكزت بنصف جذعها فوقه. نظرات في عينيه المتحاشيتين مباشرة، وبتحفز قالت: انهض.. لم يرد.. ظلت عيناه على تعلقهما بالسقف. كررت قائلة: سنذهب إلى البحر.

فقح عينيه (المفتوحتين قبلا)، ومن ثم سحب نظرته صوب ساعة الحائط، وسهم لفترة.. انه يعرف جنونها وتأججها. يتذكر أن أول ما شده نحوها عيناها الملتهبتان جنونا وذكاء.

شعر بيدها توقظه تحسسا. رد قائلا: الساعة تجاوزت منتصف الليل؟ لم تبال برده، وسحبته من الفراش، فهب جذعه منتصبا. نظر إليها تفجر داخله حنين ما.. تعانقت أيديهما وولجا من الباب.

في هذه المدينة هياج الليل يفي مكونا متوجسا، ويثير رعبا خفيا من مكان ما.

لم يترددا. انطلقت سيارتهما تقطع طريقا طويلا إلى البحر، وعندما اقتربا ظهرت لهما مياهه الفضية تلمع، وتناهى إليهما الهسيس الأزلي لوشوشة غزلية بين البحر والشاطئ. اتجها نحوه وأخذا بالتمشي والرمال الرطبة تلتهم أقدامهما الواشمة رسمها في الأرض لبرهة، بينما تأتي موجة متمردة تمسحه.

انطرحا بجسديهما فوق الرمال المبتلة. رسمتهما أشعة القمر شبحين بلا ملامح. (جسدان إنسانيان يستلقيان فوق رمال شاطئ). شعرا بدبيب المياه في أوصالهما. سرت فيهما رعشة برد، أخذا يتقاربان بتؤدة. يتقاربان ويتقاربان و....

سمعا تنغمر موجة بالترب منهما تبعتها أخرى ثم أخريات تراقصت حول الجسدين. وبجموح اندفعت الأمواج تدثرهما. غمرتهما المياه. انغمسا داخلها، ثم ارتفع جذعاهما، وأخذا يمتطيان الموج. وفي الأفق قطعت الشمس حبل السرة، وألقت بشذراتها الأولى.

عين على الشبكة

نافذة على المواقع والمجلات الالكتروني

الخير شوار

أصوات الشمال

كثيرا ما اشتكى كتّاب وشعراء "الداخل" الجزائري من التهميش والحرمان من الأضواء التي استولى عليها كتّاب الجزائر العاصمة، حتى كاد البعض يعتقد أن المشكلة مزمنة وليس لها حل. غير أن إرادة بعض الشعراء والإعلاميين الذين عاشوا عزلة عكست الصورة تماما وانطلاقا من مدينة سيدي عيسى كانت بداية تجربة "أصوات الشمال" الموقع الذي يكبر يوما بعد يوم بعدد زواره المتزايد في كل لحظة وبكتّابه الذين استقطبهم والكثير من الأسماء الثقيلة التي وجدت نفسها مدفوعة إلى المساهمة في نجاح هذه الظاهرة الثقافية، ومن سيدي عيسى إلى كندا ذهابا وإيابا جاءت الرحلة الافتراضية التي جعلت من تلك المدينة على ضفة الحضنة تحضن هذه الأسماء والأصوات المتعددة.

تلك التجربة التي يقول عنها مؤسسها الأول وعرّابها، الشاعر رابح بلطرش: "إنها تجربة متواضعة لكنها رائدة في نفس الوقت، فقد أصبحت لها بصمتها في عالم النشر الثقافي الالكتروني، واستقطبت أقلاما كبيرة. ومازال طموحنا كبيرا".

لقد ولدت الفكرة عن طريق اتصال عبر الانترنيت، وجاءت نتيجة الحاجة إلى لمّ شتات كتّاب الهامش والمناطق النائية، لكنها بمقابل ذلك لم تعمل على إقصاء كتّاب المركز، وربما هذا هو سر نجاحها واستمرارها بهذا الشكل، وأصبحت بالفعل بعد سنين قليلة من تأسيسها واجهة أدبية للجزائر في الخارج وهي تستضيف كتّابا لهم صيتهم ووزنهم إضافة إلى آخرين من بلاد عربية ومن المهجر ممن يبحثون عن مكان لهم تحت الشمس. ويستعيد الشاعر رابح بلطرش بدايات الحلم الذي تحول إلى حقيقة، بقوله: "التقيت على المسنجر بصديق من أيام الطفولة والدراسة، المتواجد حاليا بكندا، وله شركة في تصميم المواقع الإلكترونية، وهنا بدأت تتذلل الصعاب، حينما شجعنا هذا الصديق على اقتحام عالم النشر الالكتروني، ومن هنا كانت انطلاقة الموقع، وكان يجب علينا في البداية أن نبذل جهودا مضنية للتعريف به ..".

ولم يكن الصديق الذي التقاه الشاعر رابح بلطرش على المسنجر غير المهندس الجزائري المهاجر في كندا محمد العمري الذي يشرف على شكرة "الراشدية" لتصميم المواقع الالكترونية، وبدأت الفكرة فجأة قبل أن تجد طريقها للتطبيق، واتفق الطرفان على أن يكون التحرير في الجزائر والجانب التقني كله في كندا حيث يعمل ويقيم المهندس محمد العمري. ومن محاسن الصدف أن مدينة سيدي عيسى يقيم فيها بعض الصحفيين المحترفين الذين أجبرتهم الظروف على الابتعاد على الجزائر العاصمة ومنهم المهدي ضربان وعبّاس بومامي، وكونا إلى جانب الشاعر رابح بلطرش النواة الأولى لهيئة التحرير في هذا المشروع الثقافي الكبير الذي لم يسع أصحابه إلى الربح المادي، ورغم النجاح الكبير لهذا الموقع يوما بعد يوم وانضمام محررين آخرين، فإن روح النضال الثقافي غير الربحي بقيت مسيطرة وربما تكون هي السر الكبير في هذه السمعة التي يتمتع بها الموقع وحافظ عليها رغم كل الظروف التي مر بها. ورغم الإقصاء الذي سبق وأن تعرض له مؤسسو الموقع ومحرروه في وقت سابق، فقد انفتحوا على كل التجارب بدون إقصاء، وفتحوا ملفات ثقافية شائكة للنقاش، وانتقلوا من حالة المستهلك إلى حالة الفاعل، ورغم تواضع الإمكانيات بل وانعدامها، فموقع"أصوات الشمال" ورغم ما يقال عن تشبع الشبكة العنكبوتية بملايين المواقع والمنتديات والمنديات والشبكات الاجتماعية، فإنه يبقى إلى جانب مواقع جزائرية قليلة أخرى، يمثّل أحد الأوجه الجميلة للجزائر الثقافية، وهو يستمر بعد كل هذه المدة ولا يكاد يوجد أي كاتب جزائري لم يستضف في هذا الموقع بشكل أو بآخر.

علم الأدب من منظور ابن خلدون

ليلى جودي
أستاذة محاضرة بقسم اللغة العربية وآدابها ـ جامعة الجزائر

مرت ستة قرون على وفاة العلامة ابن خلدون (ت 1332هـ)، ومع هذا الفارق الزمني الكبير ظل أهل الفكر والنظر يستنجدون بمآثره العلمية ذات العبقرية الإسلامية القويمة، التي ظهرت في وقت عرف انحطاطا كبيرا، تمثل في انحسار الفكر العربي، ودخوله غياهب مرحلة مظلمة تزاحمت فيها صراعات السلطة وسط اضطهاد المفكرين في شتى البقاع الإسلامية والعربية، وتمادت. ونحن في هذا المقال سنحاول إعادة اكتشافه من خلال أفكاره الحية وجدواها وراهنيتها ضمن إطاره الإسلامي، وبالتحديد في الجزئية المتعلقة بنظرته إلى علم الأدب، من خلال عصارة تأملاته وتجاربه الممتدة على مدى حياته العلمية في مختلف العلوم، والمعارف، والصنائع، التي جعلها منفذا لولوج الفكر الإنساني. وقد تجلت هذه العصارة في المقدمة التي أغنى بها الدراسات الإنسانية، وجمّل بها التراث العربي الإسلامي، حيث لم تنحصر أهميتها في موسوعيتها العلمية، والفكرية، والعمرانية، والتاريخية، والاجتماعية، والاقتصادية فحسب، وإنما تجاوزت ذلك لتحديد جملة من المفاهيم والأدلة المتعلقة بمختلف العلوم، لكن لابد أن نتعرف أولا على المنطلقات التي أسست فكر ابن خلدون ووجهت اهتماماته في نطاق علم الأدب الذي هو موضوع عملنا.

فابن خلدون من بين أهم الدارسين الذين لم يهتموا باللغة والبلاغة والأدب والبيان والنحو... فحسب، وإنما اهتم ـ أيضا ـ بالسياسة والملك وفلسفة التاريخ... ومن خلالها قدّم العلل التي جعلت بعض الدول تنشأ على أنقاض دول أخرى تدهورت حضارتها فانهارت، حيث توقف العلامة عندها مقاربا متبصرا، وشارحا معللا، وناقدا حاذقا، يعتمد على خلفية واسعة من الدراية والثقافة، بحسب ما استوعبته عبقريته مما قرأه من مؤلفات السابقين والمعاصرين له من المؤرخين والبلغاء، وما تلقته جوارحه من شيوخه العلماء. وكان في كل دراسة من هذه الدراسات يحلل الطبيعة البشرية والتاريخ الإنساني ويتعمق في دراستهما، ويصورهما على أنهما امتداد متواصل من البداوة، وما يتبعها من توحش وخشونة وعصبية وشراكة... وغيرها، إلى الحضارة وما تستجلبه معها من الخصب والترف وتشييد للمباني والمدن والهياكل، وما قد ينجر عنها من سلبيات تعمل على الرجوع بالإنسان إلى الوراء، بعد أن كان يسعى إلى تحقيق التقدم، ومن أهم هذه السلبيات الفراغ والاستكانة والتكاسل والتبذير... لهذا عمل ابن خلدون على الاهتمام بالطبيعة البشرية والتاريخ الإنساني، بوصفهما ركنين متلازمين يستحيل انفصال أحدهما عن الآخر؛ إذ بهما يكون بناء الإنسان، وعليه وضع لهما قواعد كانت سببا في ظهور «علم العمران» أو ما يعرف في الدراسات الحديثة بـ «علم الاجتماع» الذي وظفه لتحسين المستوى الاجتماعي للناس وسلوكات الأفراد بما في ذلك بناء النصوص والارتقاء بمختلف العلوم.

ولئن كان ابن خلدون، من خلال ما أنجزه في هذه المجالات، مفكرا عقلانيا، عميق الرؤية، غائر التحليل، فإنه لم يجانب النص القرآني، ولم يجاوزه بل وضعه موضعا عليا، فكان منطلقه ومنتهاه للوصول إلى توحيد القلوب والإقبال على الله ـ

علم الأدب من منظور ابن خلدون

ليلى جودي
أستاذة محاضرة بقسم اللغة العربية وآدابها – جامعة الجزائر

عز وجل – ولا يتأتى هذا إلا بمعرفة دقيقة باللغة وأسرارها وتوابعها من بيان وبلاغة ونحو وأدب.

وإذا نظرنا إلى فكر ابن خلدون من زاوية علم الأدب ألفيناه يعنى ببيان قيمته أي [علم الأدب] وطريقة تحصيله، كما وضع له حدودا عندما ألح على «الأخذ من كل علم بطرف»[1]، بعدما صنفه ضمن ما صنف من علوم لسانية، وجعله يحظى بالمرتبة الرابعة، بعد أن أعطى علم اللغة المرتبة الأولى، وعلم النحو المرتبة الثانية، وعلم البيان المرتبة الثالثة، وبهذا يكون ابن خلدون قد منح علم الأدب أرقى المراتب وأعزها؛ إذ وضعه في قمة العلوم اللسانية التي منها ينفذ المتعلم إلى علم الكلام، الذي هو من العلوم الشرعية، في حال إذا ما كان مراده التطلع إلى التفسير، تفسير القرآن الكريم، للارتقاء إلى أعلى مراتب الكمال وإلى المدارك الروحانية التي يكشفها له إعجاز القرآن[2]. بالإضافة إلى علم الخط، وبخاصة علمي الإنشاء والشعر اللذين هما بيت القصيد وأعظم المقاصد عند إطلاق لفظة (علم الأدب).

وعندما نقرأ له بشيء من التمعن هذه المقولة «المقصود منه [أي علم الأدب] عند أهل اللسان ثمرته، وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم، فيجمعون لذلك من كلام العرب وما تحصل به الكلمة من شعر عالي الطبقة، وسجع متساو في الإجادة، ومسائل من اللغة والنحو مبثوثة أثناء ذلك متفرقة يستقري منها الناظر في الغالب معظم قوانين العربية، مع ذكر بعض من أيام العرب يفهم به ما يقع في أشعارهم منها، وكذلك ذكر المهم من الأنساب الشهيرة والأخبار العامة. والمقصود بذلك كله أن لا يخفى على الناظر فيه شيء من كلام العرب وأساليبهم ومناحي بلاغتهم إذا تصفحه؛ لأنه لا تحصل الملكة من حفظه إلا بعد فهمه، فيحتاج إلى تقديم جميع ما يتوقف عليه فهمه».[3] ونحن إذ نورد هذا القول على طوله إنما نود من خلاله أن نشير إلى أنه يحمل ثلة من المعايير الداخلية التي تخدم النص الشعري والنثري على حد سواء، كما يشد نظرنا بعض المفاهيم التي أوردها فيه وتتكرر بشكل لافت للنظر؛ فالأدب كما يدل عليه نصه علم له قوانين تبنيه، ومقاييس تضبطه؛ أي أنه يتكون من مجموعة من الأدوات الإجرائية المتشاكلة، التي تجلت في القدرة على التكلم بكلام عربي صحيح بليغ، لا في فهم كلام الغير؛ إذ الفهم يعتمد على قوانين اللسان العربي، كالإجادة في انتقاء الكلمة والإيقاع المناسبين، ومجاراة أساليب العرب ومذاهبهم إن على مستوى تطابق الألفاظ وإن على مستوى تشاكل المعاني وما فيهما من طرق القول كالاستعارة، والتمثيل، والتقديم، والتأخير، والإظهار، والإضمار... وكذا التركيز على قوانين العربية من لغة، ونحو، وذكر أهم أيام العرب وأنسابهم وأخبارهم، وهي أدوات تشكل بهذا المنظور لحمة المنتوج في علاقاتها بعضها ببعض، وكلها تؤدي إلى فهم النص، وبذلك تحصل الملكة؛ أي ملكة التكلم بكلام العرب وأساليبهم البلاغية، والتي تمثل من منظوره الشروط اللازمة لحدوث الملكة وتوفرها كمعيار أساسي في تمييز الأدباء، ذلك أن الهدف الرئيس لعلم الأدب الإجادة في فن المنظوم والمنثور، مع تهذيب للعقل وتزكية للجنان، وهي ولا ريب مكتسبات مميزة لا ينالها إلا المشتغل بعلم الأدب، حتى يجنب نفسه الوقوع في الجهل، ويروض أخلاقه، ويلين طبائعه،

علم الأدب من منظور ابن خلدون

ليلى جودي
أستاذة محاضرة بقسم اللغة العربية وآدابها – جامعة الجزائر

وينهض بالهمم إلى طلب المعالي والأمور الشريفة.

ويستمر ابن خلدون في عرض فكرته بتوجيه المبدع حتى تحصل له ملكة اللسان العربي أو صناعة الكلام، فيدعوه إلى كثرة الحفظ من كلام العرب وممارسته والمران عليه وتكراره. ويكون من نتائج ذلك أن ترتسم في خياله صورة ذهنية لأشعار السابقين من أقرانه، فيتفطن لخواص تراكيبها وينتقي الصحيحة منها فقط، ثم ينسج على منوالهم، ذلك أن الإبداع «إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليّة باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا»[4]، وبهذا يكون ابن خلدون قد ألح على ضرورة توفر المبدع على مخزون فكري سابق عن طريقه يستمد إنتاجه، ولعل هذه الطريقة التي دعا إليها كانت المعيار الأساسي عنده للوصول إلى علم أدبي لا يخلو من خصائص تمنحه تميزه.

وانتهى إلى تقديم اللفظ على المعنى قائلا: «اعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها وهي أصل... فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكر»[5]، وهي الفكرة نفسها التي نجدها عند كثير من الدارسين الذين سبقوه، وعلى رأسهم الجاحظ الذي يذهب إلى القول «المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة محدودة ومحصّلة محدودة»[6]؛ وعليه عدّ تخير اللفظ في حسن الإفهام لأن أهمية البلاغة ليست فيما يقوله القائل، ولكن فيما يستخدمه من ألفاظ فصيحة يختارها ويعرضها في معرض حسن[7]. ومن هذا المنطلق فإن هذا الأمر

يرجع أساسا بالنسبة إلى ابن خلدون إلى براعة المبدع في تركيب الألفاظ، «فإذا حصلت الملكة التامة في تركيب الألفاظ المفردة للتعبير بها عن المعاني المقصودة ومراعاة التأليف الذي يطبّق الكلام على مقتضى الحال بلغ المتكلم حينئذ الغاية من إفادة مقصوده للسمع وهذا هو معنى البلاغة»[8]، وهذا ما يبرز لنا بوضوح أن البلاغة من خلاله هي – أولا – علم ذي مباحث تجتمع كلها في علم الأدب وهي – ثانيا – تنطلق من المفردات اللغوية (الطبيعية) وتنتهي في نظم القرآن الذي تبلغ فيه كيفية التركيب حد الإعجاز مرورا بالتراكيب النحوية (العقلية) والتراكيب البلاغية (المجعولة لتأدية مقتضى الحال) والتراكيب الأسلوبية (التي تجمع بين العقل ومقتضى الحال والذوق) والتراكيب القرآنية التي تلتقي فيها كل التراكيب النحوية والبلاغية والأسلوبية وتمتاز عنها بالإخبار عن الغيب[9]، وأن البلاغة – ثالثا – هي التي تحقق عملية التواصل بين المبدع والمتلقي، وبذلك يقر ابن خلدون حضورهما في علم الأدب، ولكن إذا ما نظرنا إلى تصوره للمتلقي فإنه لا يكاد يتجاوز مرحلة التلقي وإن كان في الواقع عنصرا منتجا يسعى إلى تشفير الكلام الموجه إليه في حين أن تصوره للمبدع تجاوز الإطلاع والمعرفة وتحصيل الملكة فالتبليغ وصولا إلى مرحلة الإجادة، أي أنه يمر بمراحل قبل أن تكتمل الصنعة الفنية لديه فتغدو صفة راسخة في نفسه ويخلص إلى أن "لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[10].

علم الأدب من منظور ابن خلدون

ليلى جودي
أستاذة محاضرة بقسم اللغة العربية وآدابها – جامعة الجزائر

وقد دل ابن خلدون في مقدمته أن أصول فن علم الأدب الأساسية وأركانه أربعة دواوين وهي: «أدب الكاتب» لابن قتيبة، وكتاب «الكامـــل» للمُبَرِّد، وكتاب «البيان والتبيين» للجاحظ، وكتاب «النوادر» لأبي علي القالي البغدادي، وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها.

إن اكتفاء ابن خلدون بذكر عدد محدود جدا من كتب التراث التي أشار إليها لا يعني إغفاله لقيمتها وأهميتها خاصة عندما أكد على أنها تبع لها وفروع عنها وإنما أراد من وراء هذا أن يشير إلى أهميتها من خلال استفادته منها وما يؤكده هو أنه أضاف لهذه الكتب كتابا خامسا وهو «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني.

لقد كان ابن خلدون جسرا مكينا انتقل عبره من جاء بعده إلى فكر ذي مستوى رفيع من دون انسلاخ عن أصوله الإسلامية كذلك فإن حصافته قد قادته للتدقيق في هذه المسألة بشكل لافت للانتباه جعلته يربط بين علوم اللسان – التي علم الأدب هو جزء منها – وبين العمران في نشأته وتكوينه أو تقويمه أو إعادة بنائه ويخطو بعلم الأدب خطوة كبيرة من خلالها أثرى البلاغة والإبداع العربيين.

[1]- عبد الرحمن محمد بن خلدون: مقدمة ابن خلدون – كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر –دار الجيل –بيروت –ص1069

[2]- ينظر محمد الصغير بناني: البلاغة العمران عند ابن خلدون – دراسة تحليلية للمبادئ اللسانية والبلاغية والعقيدية التي تحدد العلاقة بين اللغة والمجتمع في نظر ابن خلدون –ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر – 1996 ص 56

[3]- ابن خلدون: المقدمة ج1 ص 612

[4]- ينظر المصدر نفسه ج1 ص 632

[5]- المصدر نفسه ج1 ص 639

[6]- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين تحق/عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ط5، 1985 ج1 ص76

[7]- للاستزادة ينظر الجاحظ: البيان والتبيين ج1 ص114، وكذلك توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ط2، 1987 ص115 وكتاب أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب بيروت ط1، 1985 ص34

[8]- ابن خلدون: المقدمة ج1 ص613

[9]- ينظر محمد الصغير بناني: البلاغة العمران عند ابن خلدون ص102

[10]- ابن خلدون: المقدمة ج1 ص632

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي

فائق الجوزي

تمهيد: حال الثقافة والعلم في أواخر العهد العثماني

بداية يحسن بنا الإشارة إلى أن حديثنا عن العصر، ونقصد بالذات القرن التاسع عشر الميلادي الثالث عشر الهجري، قد يتشعب بنا للحديث عن الدولة العثمانية وما قدمته للجزائر، وللحدّ من هذا التشعب سنقصر حديثنا على الفترة الأخيرة من عهد هذه الدولة في الجزائر، وأرمي إلى فترة الدايات (1671هـ _1830ن)، ولكن في الوقت نفسه سنسمح لأنفسنا بالتلميح أو الإشارة إلى بعض المحطات المهمة في تاريخ هذه الدولة قبل الفترة المحددة بقليل، وهي التي مهدت للفترة الأخرى، وهي فترة الاحتلال وهذا كله في حدود الإطار الفكري والثقافي الذي طبع هذه الفترة ووَسَمَها بمَيسَمه، والتي بقيت آثارُها إلى ما بعد الاحتلال الفرنسي، إذ هي فترة طويلة نسبيا تجاوزت الثلاثمائة سنة، ويحسن بنا في هذا المقام الإشارة إلى البدايات الأولى لدخول الأتراك إلى الجزائر، وكيف استنجد بهم الجزائريون، خاصة في ظل الكثير من الدعاوى الباطلة التي يرددها الكثير من الأقلام الفرنسية، وبعض المتأثرين بها من بني جلدتنا، وهي أن الأتراك لم يكونوا إلا غزاة محتلين، وأن عصرهم كان عصر ظلم وجهل ومسغبة، وأن ليس لهم من فضيلة يحمدون عليها، إذ يحدثنا التاريخ أنه وبعد سقوط الأندلس وقضاء الإسبان الصليبيين على الإسلام والعربية بها امتدت أعينهم وتاقت أنفسهم إلى بلاد المغرب الإسلامي يريدون ابتلاعها، خاصة في ظل ما رأوه من هوان الحكام وتصارعهم فيما بينهم، وصل الأمر ببعضهم كما حدث في الأندلس إلى موالاة النصارى على إخوانهم، كما حدث مع بعض حكام الدولة الزيانية، لهذا وجد الإسبان الفرصة مواتية للإغارة على الشمال الإفريقي، رغبة في احتلال المدن الساحلية لتمتد مناطق نفوذهم إلى إفريقيا، فبدأت الإغارة على جيجل ووهران ومستغانم وبجاية وغيرها من المدن، وفعلا سقط الكثير منها بأيديهم، ولم يجد المسلمون بدا من الاستنجاد بالدولة العثمانية التي بدأت إدّاك سنوات قوتها بأساطيلها البحرية، خاصة وهم يرون إنقاذ الأتراك للكثير من المسلمين من براثن الإسبان الصليبيين ونقلهم إلى سواحل المغرب الإسلامي وحتى تحرير بعض مدن الشمال، وفي هذا يحدثنا المؤرخ الجزائري محمد بن أحمد التلمساني قائلا، "ولأجل أكثر من يقوم بالجهاد في الجزائر الترك، ويكون الأمراء كلهم في الغزوات الآتية منهم قدمنا سبب مجيئهم ووقت قدومهم إلى الجزائر سنة خمسة وعشرين وتسعمائة* قدم خير الدين رايس وأخيه [كذا] عروج إلى تونس ثم من تونس إلى جيجلة [كذا] وبجاية فأخذها وتمكن بجيجلة، فبعث إليهم أهل الجزائر يشكون من النصارى قائلين لهم سمعنا بكم أناس [كذا] تحبون الجهاد وأخذتم بجاية وجيجلة من أيدي النصارى، ونصرتم الدين هنيّا -هنيئا- لكم أيها المجاهدون، لابد أن تقدموا إلينا وتخلصون [كذا] من أيدي الملاعين الكفرة لأننا في محنة عظيمة وذلة شديدة، فلما سمع عروج رايس ذلك تحرك وتوجه إلى الجزائر بزوج* غلايظ** اللتين كانتا معه فلما وصل إلى الجزائر فرح به أهله وأكرمه [كذا] غاية الإكرام.."[1] وبالفعل استطاع الأتراك المسلمون صد هجمات وإغارات الإسبان لأمد

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي

فائق الجوزي

طويل، وأطالوا من عمر حرية البلاد الإسلامية خاصة في الشمال الإفريقي ولولا ذلك التدخل لحدث للكثير من المدن الساحلية الجزائرية والتونسية ما حدث لمدينتي المغرب الأقصى سبتة

ومليلية اللتين مازالتا محتلتين إلى حدّ هذا اليوم، وقد حاول الأتراك منذ البدايات الأولى لدخولهم الجزائر الاندماج مع الشعب الجزائري، اعتمادا على رابطة الدين التي كانت تربطهم به ولكن الطابع العسكري الذي اتسمت به دولتهم وطبعهم القاسي- إذ إنهم كانوا أمة عسكرية لم تعرف من الحضارة إلا القليل- شكل عائقا في ذلك الاندماج، خصوصا في أواخر سنوات حكمهم، حيث ساد الاستبداد وكثرت الاغتيالات؛ ولم يكن هذا الضعف والانحلال حكرا على الجانب السياسي بل طال وبشكل كبير الثقافة التي لم تجد من يرعى شؤونها، ويوليها ما تستحقه من اهتمام، "وإنما كانوا رجال حرب، وأنهم أتوا إلى الجزائر كمحاربين للأفرنج والمسيحيين كافة، ومدافعين عن حياض الدين ببلاد المسلمين فليسوا بمثقفين ثقافة عربية النزعة تدفع بهم أن يبثوها في مجتمع طالما أحب العربية حبا جما" [2] ولكن مهما يكن من أمر فلا يمكن نكران وجود حركة علمية وفكرية، وإن كانت في أغلبها شعبية لا تمت إلى السلطان بصلة كبيرة اللهم إلا في المناسبات التي يقتضي الأمر فيها التنويه بالحاكم والإشارة إلى رعايته للزوايا وبعض المدارس.

نقول هذا الكلام ونحن نستحضر بقاع العالم العربي والإسلامي الأخرى، التي لم تكن أحسن حالا من الجزائر، حيث إن الجهل والاستبداد عما الأصقاع، إلا بعض الأثارات العلمية هنا وهناك؛ وبعض الأعلام التي ترتفع من فينة إلى أخرى معلنة عن حياة هذه الأمة وأنه مازال بها رمق من حياة، ونشير هنا إلى أن الطابع الذي طبع الثقافة في البلاد الإسلامية عامة والجزائر بخاصة – وهي موضع حديثنا – هو الطابع الديني، حيث وجدنا انتشار الطرق الصوفية بشكل كبير، لعل أول أسبابه هو تلك الحملة الصليبية الشرسة التي

حاقت بالجزائر، حيث لم يجد الشعب من ملجإ إلا الدين، أولا للتنفيس عن استبداد الحكام وثانيا ليكون له متكأ يعتصم به من عواصف المد الصليبي المتوالي، ولكن هذه الهيمنة الدينية على المجتمع لم تكن ذات طابع علمي تستند إلى ماصح عن النبي صلى الله عليه وسلم وعن العلماء المحققين بل شابتها الكثير من الخرافات والشعبذات التي زادت الناس جهلا على جهل، بل أصبح العلماء غرباء بين العامة الذين استهوتهم شياطين الإنس والجن فأصبحوا آلة في أيدي المتاجرين بالدين والعلم، ولعل أصدق تعبير عن هذه الحالة ما نجده عند عبد الكريم الفكون (1073هـ ــ 1663م) عندما يقول وهو بصدد الحديث عن أهداف تأليف كتابه منشور الهداية :" أما بعد فلما رأيت الزمان بأهله تعثر وسفائن النجاة من أمواج البدع تتكسر وسحائب الجهل قد أظلت وأسواق العلم قد كسدت فصار الجاهل رئيسا والعالم في منزله يدعى من أجلها خسيسا- وصاحب أهل الطريقة قد أصبح وأعلام الزندقة على رأسه لائحة وروايح السلب والطرد من المولى عليه فائحة: إلا أنهم – أعني الطائفتين*- تمسكوا من دنياهم بمناصب شرعية وحالات كانت

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي

فائق الجوزي

قدما للسادة الصوفية فموهوا على العامة بأسماء ذهبت مسمياتها، وأوصاف تلاشت أهلها من زمان، وأعصارها، لبسوا بانتحالهم لها على أهل العصر أنهم من أهلها.."[3] وقد ساعد بعض الحكام الأتراك على انتشار هذه الحال للتمكين لأنفسهم من خلال إشباع نزوات بعض الشيوخ للتحكم في زمام الأمور، وبسط نفوذهم على مختلف المناطق التي كانوا يسيطرون عليها، ولم يكن همهم إلا البحث عن الاستقرار ليتمكنوا من قضاء مآربهم الشخصية تماما كما فعل المحتل الفرنسي عندما كان يموّل بعض الزوايا على حساب أخرى التي

لا يدّخر فرصة لقمعها إن وجد أنها تريد الثورة وشق عصا الطاعة، ولعل هذا الذي رمى إليه **ألفرد بل** وهو يتحدث عن القرن السادس عشر الميلادي (العاشر الهجري) عندما قال: "شهد تطورُ الإسلام نحو تصوف شعبي عام قد يتسم بعدم التسامح ونحو قدَرية قانعة تعترض النشاط والسعي إلى التقدم، وبهذا يبدأ عصر تأخر للحضارة الإسلامية في كل الميادين، وخصوصا في ميدان العلوم الدينية والدنيوية"[4] طبعا وليس ضروريا أن نؤيد " **بل** " في كل ما قاله ولكن قوله هذا فيه جانب كبير من الصحة إذ اغتدى الاهتمام بالعلوم الدنيوية ضربا من الدجل وحتى الكفر عند بعض الشيوخ، لا ينبغي للمسلم أن يشتغل بها، ولا أن يوليها اهتماما، وعليه الانكفاء على نفسه في زاوية يأخذ منها وعن شخصها الأوراد المختلفة يلوكها ولا يفقه كثيرا مما فيها، إن هو إلا الحفظ الذي ليس وراءه إلا الاتباع في الاعتقاد والتسليم بما يوحي به إليه شيخه، حتى أصبح مما يتندر به في مثل هؤلاء الشيوخ، "(أن شخصا ارتكب كلَّ الموبقات وغرق في الذنوب فصارت صفحاته في

المجتمع وعند الله جناح الغراب فأحس بثقل جرائمه فأسرع بقربان كبير وهدايا إلى شيخ زاوية يسمى "بولنوار"[5] فقدمها إليه فرضي عنه وضمن له الجنة فقال له الشيخ مطمئنا "إلى كلاتك النار تاكل طابق بولنوار.." ، لكن من الإنصاف للتاريخ وللحقيقة القول إن هذه الحال كانت لها أسباب موضوعية طبعا سواء أكانت مرتبطة بالحال التي كان عليها العالم عامة والبلاد الإسلامية خاصة، أم مرتبطة بخصوصيات كل بلد عربي أو إسلامي من استبداد وظلم وضنك عيش وثورات عاث بعض قادتها فسادا في الأرض، لا لشيء إلا لمآرب شخصية أو قبلية، وسنعرض لبعضها بعد قليل؛ إذ لها علاقة وطيدة بما نحن مزمعون على الحديث عنه من تعريج على ملامح العصر التي

سنرى كيف انعكست على مختلف المجالات، كل تلك الأسباب التي أسلفنا ساهمت في ترسيخ ذلك النمط من التفكير والتعامل، فمن حيث الاستقرار لم ينعم الأتراك في الحقيقة بالاستقرار الكافي فقد توالت الثورات عليهم من قبل بعض القبائل العربية، أو حتى بعض الطرق الصوفية التي لم تكن ترى في الأتراك إلا الظلم والعسف خاصة – كما أسلفنا– في أواخر سني حكم هذه الدولة، ففي عهد محمد باي فاتح وهران –مثلا– قام ابن الأحرش الدرقاوي* بثورة عليه، "وسبب قيام درقاوة فإنهم كانوا يأخذون الورد على رجل بالمغرب قاطنا بجبل بني زوال [كذا] وكان اسمه العربي الملقب بالجمل، وكان قد قدم على درقاوة الذين بهذا الوطن رجل من أولاد أبي الليل المرابطي...واسم هذا الرجل عبد القادر بن الشريف، وكان رجلا عالما متفننا في جميع العلوم

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي

فائق الجوزي

ورعا زاهدا والناس يشيرون إليه بالصلاح لاغير، إلى أن زاغت به نفسه وباع آخرته بدنياه...

وكانت عامة درقاوة تجتمع إليه ويخرج بهم إلى الصحراء فتتلقاه الأعراب بالأفراح والسرور حتى أخذت عنه جميعها الورد وصارت كلها شيعته تهدي إليه الهدايا، وتعطي إليه العطايا، ويشكون إليه ضرر المخزن** وما هم فيه من أداء المغارم فكان يعدهم بالفرج القريب... حتى أصبح قائما معلنا بجهاد الترك محللا لدمائهم وأموالهم..."[6] ولكن هذه الثورة سرعان ماأجهضت وقتل زعيمها، ولم تكن هي الأولى أو الأخيرة، فقد كانت هناك ثورات أخرى كثيرة كثورة التيجاني التي كان مصيرها كأختها الفشل، إذ قتل صاحبها وقطعت رأسه تخويفا للناس من مصير مشابه، والحق أن هذه الثورات كانت آثارها سلبية في الغالب وهذا طبعا لأسباب كثيرة جدا ليس المجال ملائما للخوض فيها، ولكن كانت " أحد الأسباب

التي نشأت عنها المجاعة وقلة الحبوب من كثرة الهول، واضطراب الرعية بموت الباي وتشتيت أهل محلته، فإن أهل الأعراش قاموا على بعضهم بعضا للنهب والفساد، ومن أجل ذلك الاضطراب انعدمت الحراثة في تلك السنة أيضا في جهات كثيرة، وانفقدت حبوب الزرع لقيام ذلك الهول وعزّ إخراجها، وقل من يأتي بها للأسواق مخافة الطرقات وقتئذ."[7]

مظاهر العلم ومؤسساته:

كلّ تلك العوامل إذن والأخرى المرتبطة بنمط الحكم التركي أدت إلى تدهور الحال على مختلف المستويات، وخاصة الثقافية منها والتعليمية ولكن

هذا كلّه لا يعني-قطعا- موت الثقافة وانحسارها الكلي كما أشرنا سابقا، وإن غلب الطابع الديني الذي نجده متجسدا في الزوايا والكتاتيب والمدارس المختلفة، وهذا يدعونا إلى محاولة الإحاطة ببعض الجوانب التعليمية، والتي كانت منتشرة آنئذ، والتي لا يمكن فصلها عن هيمنة الطابع الديني الذي ألمعنا إليه من قبل، إذ كان هذا العامل دافعا رئيسا في تحريك عجلة العلم، وإن كانت في أحيان كثيرة هناك بعض العوائق التي تعيق مساره، وأول ما يلفت الانتباه هنا ما لمؤسسة **الوقف** من يد طولى على التعليم" إذ كانت...تتكفل بسدّ حاجات المشتغلين بالتعليم من فقهاء ومعلمين وطلبة وتغطي نفقات القائمين على المساجد والمدارس والأضرحة والزوايا، وتمد يد المساعدة للمعوزين والفقراء وتتعهد أماكن العبادة والتعليم بالصيانة والإصلاح."[8] وهنا نلاحظ كيف استطاعت الجزائر المحافظة على هويتها العربية الإسلامية، خاصة إذا أخذنا بنظر الاعتبار المسحة التركية التي أرادت أن تضفيها بعض الأطراف إبان الحكم التركي للدولة الجزائرية، وإن كنا لا نغفل الجهود التي بذلها بعض الحكام الأتراك، وخاصة بعض

الولاة في مختلف حواضر الجزائر كقسنطينة وتلمسان ووهران وغيرها، ولكن هذا التظافر بين الجهدين الرسمي والشعبي ذا الطابع الديني هو الذي كان الدافع لتلك الحركة العلمية على ضعفها طبعا، ولا ضير أن نشير هنا إلى أهم المعاهد العلمية التي كانت معروفة في عهد الأتراك وإلى أواخر دولتهم، والتي استمرت بعد الاحتلال، فنجد **المسجد** وهو أهم مكان يتلقى فيه الجزائريون العلم ولا يحتاج إلى نفقات فهو يفسح المجال لكل الطبقات، وإن كان التدريس به لا يتعدى في أحيان

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي

فائق الجوزي

كثيرة المراحل الأولى فقط، من حفظ للقرآن الكريم وبعض الأحاديث النبوية والمنظومات الفقهية والعقيدية، وبعض مبادئ البلاغة والنحو وغيرها من علوم اللغة العربية وآدابها، وكانت تجرى على المدرسين منح من بيت مال المسلمين أو من الأوقاف التي يقفها بعض الأثرياء على بيوت الله، والنوع الثاني هو "**الرباط** وهو الثغر الذي يرابط فيه المسلمون للجهاد والحراسة، فيحاربون إذا كان العدو، وفي السلم يقومون بأعمال أخرى من البرّ تنفع المسلمين وترقي الدولة، وأهم أعمال الرباطات: التربية والتعليم، وإنشاء شباب صالح ومثقف عامل شجاع يضحّي بنفسه في سبيل الدين وأمته الإسلامية"[9]، والنوع الثالث من المعاهد هو **المدارس** التي كان يبنيها بعض الحكام والولاة وكانت كثيرة جدا وتمتاز عن النوعين الأولين بإضافة بعض العلوم الدنيوية كالمنطق وعلم الفلك والحساب، وأبرز مثال على هذه المدارس نجد مدرسة **مازونة*** التي "لعبت دورا حاسما في نشر الفقه المالكي** ببلاد الجزائر وخصوصا في القطاع الغربي الجزائري وقطاع شرق المغرب الأقصى كبلاد الريف ونواحي **تازا ووجدة**، وتخرّج منها فقهاء أجلة أمثال **مصطفى الرمدي** الذي اعتمد تأليفه في الفقه الشيخ **الدردير المصري** والشيخ **البناني الفاسي** (ت1194هـ ــ 1780ن) وأمثال الشيخ **محمد بن علي السنوسي** (1202هـــ 1276هــ) (1787ن ــ 1859ن) دفين جغبوب بليبيا ومؤسس الطريقة السنوسية وناشرها"[10]، ومن المؤسسات التي ساهمت في انتشارا العلم وخاصة العلوم الدينية نجد الزوايا وهي أكثر انتشارا من المدارس والرباطات، حتى

إننا نجدها في مختلف أرجاء القطر في المدن الكبرى وفي الأرياف وفي الصحراء وكذلك على خلاف-المدارس والرباطات التي كثيرا ما نجدها تتوزع على المدن الكبرى حيث تكثر الصناعات والعمران وإيلاء الولاة الأهمية الكبرى لها، إذ نجد أن الزوايا لعبت دورا كبيرا في الحفاظ على هوية الأمة وتمسكها بدينها لأن الطابع الديني الشعبي الذي كانت تتميز به منحها القدرة على الانتشار والحركة والتأثير في أوساط العامة، ولا ننسى طبعا ما أشرنا إليه سابقا من غلبة بعض الضلالات والخرافات على الكثير من تلك الزوايا، فاغتدت مخدّرا للشعب بعد أن كان ينتظر منها إيقاظه وبعثه من سبات،" والزاوية كالرباط مجموعة من الأبنية للتدريس الابتدائي وحفظ القرآن ولسكن الطلبة؛ وفيها قسم لنزول المسافرين كما نجد في الزاوية مسجدا للصلاة والوعظ والتدريس الثانوي والعالي.

إن الزاوية هي الرباط ضاق نطاقه فحصر جهوده في التربية الدينية ونشر العلم والإحسان إلى الفقراء وإيواء اليتامى"[11] ولعل مايلفت الانتباه في تلك المعاهد المختلفة التي أشرنا إليها أنها وإن لم تكن في الكثير من الأحيان مهيكلة بشكل منظم فيكفي أن يتقدم محسن بقسط من المال لينشئ مدرسة أو زاوية ابتغاء مرضاة الله، تكون صدقة جارية له ولوالديه وأبنائه، ولكن هذه الظاهرة لم تكن عامة إذ نجد أن المدارس كانت منظمة وكذلك

الزوايا والرباطات تخضع للوالي، هذا من جهة ومن جهة أخرى،" لم يكن التعليم العالي في عهد

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي

فائق الجوزي

الأتراك مهملا بل بالعكس فقد كان له نظام أفادتنا به بعض الوثائق، فكانت شؤون هذا التعليم ترجع

إلى مجلس بعاصمة الجزائر مؤلف من المفتيين المالكي والحنفي، ومن القاضيين المالكي والحنفي، وكان ذلك المجلس يعين ناظرا يقوم على التدريس ويقدم للداي بالجزائر والباي بقسنطينة ووهران العلماء المرشحين لكراسي التدريس، فقد كان ذلك الناظر بمنزلة مدير التعليم العالي في إدارة وزارة التربية الوطنية في عصرنا هذا."[12].

وقد كانت المدارس في العاصمة منتشرة بشكل كبير عكس دعاوى بعض الأقلام الفرنسية الاستعمارية التي كانت تدعي أن الشعب الجزائري كان شعبا أميا ومتوحشا ولا حضارة له ولا تمدن، فمثلا وللرد على هذه الدعوى "كان عدد الأساتذة بالمسجد الكبير يبلغ تسعة عشر أستاذا قد جاء اسم بعضهم في جملة المشايخ الذين أجازوا المفتي سيدي **حميدة العمالي**، وسيدي **مصطفى بن الحاج بن محمد الجرار**، فمن المشايخ الذين أخذ منهم **حميدة العمالي (1227هـ – 1290هـ) (1812م – 1873م)** الشيخ المفتي **محمد بن الشاهد** والشيخ **العربي** الإمام بالمسجد الكبير والشيخ **محمد بن الكاهية** والشيخ **مصطفى بن الكبابطي** والقاضي **واعزيز**..."[13]، وحديثنا هذا عن المدارس يسلمنا إلى الحديث عن حال الأدب ولا نعجب إذا وجدنا أن الأدب كان ضعيفا كما أشرنا فيما سلف إلى بعض أسبابه، بداية بالحكم التركي اللهم إلا حالات نادرة من الأتراك الذين كانوا يتذوقون الأدب ويعقدون المجالس له، بل نجد أن اللغة العربية كانت مبتذلة ركيكة على

ألسنة الكثير من الذين يعتبرون علماء، وقد وجدنا في وثائق كثيرة كان يرسلها بعض

الفقهاء، أخطاء لغوية لا يصح أن يقع فيها الشداة بله الفقهاء ورجالا يتصدون للإقراء..و ما إلى ذلك، ولكن كل هذا لا ينبغي أن ننزعه من سياقه العام فمجرد وجود تلك الأقلام وتلك الألسنة– في ذلك الوقت– تصدح بلغة القرآن يعتبر بمثابة فتح كبير في ظل إهمال كبير لهذه اللغة، حتى لا أقول قمعا لها وصدا عن نشرها، وحدا من تداولها، وقصارى ما يمكن قوله " إن الأدب في العهد السابق على الغزو كان يعيش على بقايا قشور الثقافة العربية، ويعنى بمظهرها لا بلبابها، وأن التكلف كان السمة الغالبة في الأسلوب والتقليد في الموضوعات التي عرفت في الأدب العربي، وفي عصور الانحطاط على الخصوص"[14]– ولغلبة – كما سبق الذكر– الطابع الديني على الثقافة الجزائرية آنئذ لاحظنا بروز الشعر الصوفي بنوعيه الفصيح والملحون متجسدا في المدائح النبوية، إضافة إلى المنظومات الكثيرة في مدح السادة الصوفية، ومن أذكار وغيرها التي يكررها الطلبة والمريدون في المدارس والزوايا، ولا ننسى هنا التعليقات والحواشي التي يلجأ إليها الكثير من الأدباء والمثقفين، وهي في الحقيقة ظاهرة عامة في العالم الإسلامي، فلم تعد الثقافة آلية فكرية يبدع بها الأديب بل اغتدت مجرد محفوظات وتعليقات لا نجد فيها كدا للذهن ولا ابتكارا، إن هي إلا تكرار واجترار لما سبق أن قيل أو كتب.

بعض أعلام الثقافة والعلم:

ولكن مع ذلك كله لم تخل الساحة الثقافية من أعلام أثبتوا وجودهم في مختلف مناحي الثقافة من

رحلات وتاريخ وفلك وفقه وعروض ولغة وتفسير، نذكر مثلا **أحمد بن عبد الله بن عمار** (ت 1205هـ — 1790) وكتابه "**نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب**"، **ولواء النصر في علماء العصر** ونجد **الحسين الورتيلاني** (في رحلته" **نزهة الأنظار**"، وفي التاريخ نجد مثلا **محمد بن أحمد أبو راس** (1165هـ — 1239هـ) 1752ن — 1824ن) بكتابه" **الخبير المغرب عن الأمر المعرب إلى الثغور بالأندلس المقرب**"، وله كذلك "**عجائب الأسفار ولطائف الأخبار**"، وله في التصوف " الدرة الأنيقة في **شرح العقيقة**" و"**الدر المهدي لغوثية أبي مهدي**" ومن هؤلاء الكتاب نجد **محمد بن مسلم الوهراني** (1248هـ — 1832ن) بكتابه" **أنيس الغريب والمسافر في طرائف الحكايات والنوادر**"، ونلاحظ هنا كثرة الكتب التي أحاطت بأخبار عديدة من الحواضر الجزائرية كوهران وقسنطينة والجزائر العاصمة ومثال ذلك كتاب " **دليل الحيران وأنيس السهران في أخبار مدينة وهران**" لـ **محمد بن يوسف الزياني**.. ونجد **محمد بن يوسف اطفيش** (1236هـ — 1332هـ) (1820ن — 1914ن) صاحب التصانيف الكثيرة مثل **تيسير التفسير** ، **بيان البيان في علم البيان** إلى آخر مثل هذه الكتب التي تعج بها المكتبات الجزائرية والتي تنقل لنا صورة واضحة عن هذه الفترة من تاريخ الجزائر.

الاحتلال الفرنسي وحال العلم والثقافة فيه:

تلك إذا بعض الإشارات إلى حال المجتمع والثقافة في العهد التركي وخاصة في أواخره، لاحظنا فيها إجمالا كيف كانت الثقافة، وكيف كان التعليم والأدب فهي وإن كانت ضعيفة- ولم تكن بدعا في ذلك – إلا أنها كانت موجودة تتغذى من إرث الماضي، وتحاول أن تقاومه به وكان لها الفضل -الكبير في المحافظة على هوية الأمة وشخصيتها العربية الإسلامية، ولكننا إذا وصل بنا المطاف إلى الاحتلال الفرنسي فسنجد الأمر انقلب رأسا على عقب، فلا يعد الأجنبي- إن كان أجنبيا وأقصد الأتراك الإخوان في الدين- مسلما، بل صليبيا حاقدا على الإسلام، وما أعظم ما أعجبني قول أحد المؤرخين الجزائريين عندما ذهب إلى إن الجزائر والمغرب الإسلامي عامة دفعت غاليا ثمن انتمائها إلى العروبة والإسلام* لأنها كانت بمحاذاة أعتى وأشرس قوى الحقد الصليبي، أعني فرنسا، وهنا أرى أن نعرج على بعض المحطات التاريخية كما أسلفنا مع الفترة التركية- نستوضح بها بعض القضايا المرتبطة بالاحتلال سياسيا وثقافيا وأثرها على البلاد الجزائرية، ولكن دون الدخول في التفاصيل التي أشبعتها كتب التاريخ بحثا، ولكنني سأبدأ من الأسباب التي أدت إلى غزو فرنسا للجزائر والتي يحدثنا عنها شاهد عيان على تلك الفترة والتي ينقل فيها تفاصيل لم تشر إليها الكثير من الكتب حيث يقول: "وسبب وقوع بلاد الجزائر في أيدي الفرنسيس أنه في اليوم الخامس من شهر رمضان سنة 1245 هجرية الموافق لـ31 مارس 1828 مسيحية وقعت بين حسين باشا وبين قنصل فرنسا مناقشة أفضت إلى المشاتمة بينهما فحنق القنصل من الباشا ومد يده إلى سيفه ليضربه فهم الباشا بقتله لولا أن إبراهيم داي توسط بينهما ومنعه من ذلك وقال له إن

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي

فائق الجوزي

الشريعة لا تجوز قتل المستأمن فعدل الباشا عن قتله واكتفى بضربه وطرده من المجلس"[15] طبعا هذه هي الذريعة التي كانت وراء ذلك الغزو ولا يمكن أن تخفى على المؤرخين الأثبات الدواعي

الخفية الحقيقية، إذ إن الحقد الصليبي كان مازال لم يخفت بعد أواره،إضافة إلى الاحتقان الداخلي الذي كانت تعيشه فرنسا، وأخيرا وليس آخرا الديون الجزائرية المستحقة على فرنسا، وتماطل هذه الأخيرة في تسديدها، والتي كانت الدافع إلى استفزاز الداي من قبل القنصل ورد الداي بتلك الطريقة التي فتحت باب جهنم على الجزائر، في الوقت الذي كانت الدولة الجزائرية تعيش ضعفا،

وتضعضعا فظيعين، وعلى جميع المستويات من اغتيالات وتفش للظلم والفقر مما جعل الشقة تكبر وتتسع بين الحاكم والمحكوم، وعن هذه المأساة يقول الشاعر مسلم الكاتب بن عبد القادر الحميري:

ثغر الجزائر به حل البلا
فانحل عقد النظم منه وخلا
قد جهز الأصفر*جيشا فاجتمع
وحث في السير حثيث المنتجع

إلى أن يقول

حط في ركب من شهر العيد الكبير
أرسى بمرسى الولي القطب الشهير
بعسكر عدده من الألوف
قالو ثمانين بترتيب الصفوف

ويقول:

أم البها فابك عليها يا هذا
قد كانت في عين العدو كالقذا[16]

ومهما يكن فان الدعاوى التي أطلقتها أبواق الاستدمار قبل وبعد الغزو لم تصمد أمام حقائق

التاريخ التي أكدتها شهادات الكثير من ضباط الاستدمار، إن من حيث الجرائم التي ارتكبها في حق هؤلاء الذين جاء ليمدنهم أومن حيث الواقع الذي لا تنكره حتى العين التي بها قذا، ذلك أن الجزائر كانت دولة قائمة بذاتها لها حدود وبدت معالمها بقيام دولة الأتراك بالجزائر خاصة، ووصلت من العلم والثقافة – وهي على الحال التي أسلفنا– إلى درجة لم يصلها الشعب الفرنسي لحظتئذ – الذي كان يعيش في دياجير الظلم والاستبداد وتفشي الأمية، فاق ما كان عليه حال الجزائر– بفعل جهود الدولة الرسمية" ونتيجة جهود أولئك العلماء في سبيل بث العلم، كادوا

يقضون في عصرهم على الأمية في القطر الجزائري ودليلنا على صحة ماتقدم شهادة رجلين فرنسيين... أثبتا مقالهما على تقارير صادرة عن مصلحة الاستخبارات العسكرية، راسل السين استر هازي وهو قائد من قواد الجيش الفرنسي السلطات الفرنسية بباريس أن عدد العرب الجزائريين الذين كانوا يحسنون القراءة والكتابة في سنة (1252هـ– 1836–1837) يفوق ما يوجد في الجيش الفرنسي المشار إليه، كان يبلغ 45%، وعليه كان عدد الأميين عند الجزائريين يقل عن تلك النسبة، فيجوز أن نقول إن عدد القادرين على الكتابة في الجزائر العربية كان أكثر من 55%"[17] بل ويمكن القول إن هذه النسبة تفوق ما ذكر بالنظر إلى كثرة المدارس والكتاتيب والزوايا المنبثة في العاصمة فقط، بله المناطق الأخرى، والتي كان الناس يرتادونها ابتغاء وجه

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي

فائق الجوزي

الله انطلاقا من التعاليم الإسلامية التي تحث على العلم، وقد تقدمت الإشارة إلى عدد الأساتذة الذي بلغ تسعة عشر عالما (أستاذا) بالمسجد الكبير وحده، فما بالك بالمساجد الأخرى التي كانت عامرة بالطلاب، وكذلك الشأن بالنسبة إلى المدارس، فقد "كان بعاصمة الجزائر عدد ليس بالقليل من المدارس مثل مدرسة سيدي أيوب بالقرب من الجامع الجديد، مدرسة حسن باشا في جوار جامع كتشاوة، وكانت بجنب كل مدرسة من تلكما المدرستين زاوية يسكنها الطلبة ويأخذون فيها مؤنهم الشهرية"[18] وكانت تدرس بها العلوم المختلفة تماما كما كان الحال سابقا كعلوم الدين من تفسير وحديث وفقه وعلوم اللغة العربية، فمثلا: "كان التفسير مقصورا على الدروس المسجدية أو في الزوايا أو في الخطب الجمعية والأعياد، فالعالم كان يختار آية من القرآن الكريم عادة مما تسمح به الإدارة الاستعمارية ويناسب موضوع الدرس أو الخطبة ثم يأخذ في بيانها ومعانيها"[19] كل هذا جاء الاستدمار فحاول استئصال شأفته وإبعاد الشعب عن كل مقوماته العربية الإسلامية التي كانت عبر العصور صمام الأمان، فحوّل المساجد إلى اسطبلات وكنائس وهدم بعضها وهذا يؤكد مسألة الأهداف الصليبية للحملة، وكذلك نجده أغلق المدارس وصادر الأوقاف التي كانت الشريان الرئيس لتمويل تلك المدارس بما تحتاجه من وسائل، وحارب الحرف العربي أينما حل وارتحل؛ في محاولة لطمس الهوية مهما كلف الأمر، لذا ارتكبت الجرائم التي لم تعرف الإنسانية لها مثيلا وخاصة في السنوات الأولى إذ "إن الشيء الواضح للسياسة الفرنسية في هذا العهد هو" دع الجيش حرا" وبناء على هذه السياسة فإن القائد العام للجيش الفرنسي في الجزائر كانت له السلطة المطلقة في التصرف فالجزائر من هذه الجهة لم تكن سوى منطقة عسكرية أو ميدان حرب، حيث لا أحد ينازع الجيش سلطانه"[20] فاعتمد سياسة الأرض المحروقة، التي لا تبقي ولا تذر، ولو حاولنا تعداد الجرائم التي ارتكبت لملأنا المجلدات الطوال، دون أن نوفيها حقها، وما أمر الجريمة التي ارتكبت في حق قبيلة العوفية ببعيد، حتى قال عنها حمدان خوجة وكان شاهد عيان:"... ولقد قدم السيد بيشون* في كتابه تفصيلا عن تلك الفضيحة التي ستكون صفحة سوداء في تاريخ الشعوب التي لا يصدق الكثير أنها وقعت في القرن التاسع عشر عهد الحرية والحضارة الأوروبية.."[21] وما هذه الفاجعة الجريمة إلا غيض من فيض مما توشح به تاريخ فرنسا، فماذا ينتظر من محتل يفصح عن وجه قبيح متوحش كهذا إلا التخريب والتنكيل بهؤلاء الذين جاء ليمدنهم بعد توحش ويحضرهم بعد تخلف ويخرجهم من همجيتهم التي كانوا عليها، أصحاب هذه البلاد التي قال عنها **الشريف أحمد الزهار** في مذكراته،" فلم تزل عمارتها تتزايد، وكان لهم بها اعتناء فأحكموا سورها وقصبتها وبنوا بها مساجد عظيمة نحوا من اثني عشر مسجدا، وجلبوا إليها أعمدة الرخام ومنابر الرخام، وعظمت بها الدولة، وبلغت النهاية، فكثرت سكانها ورغب الناس في سكناها، واجتمع بها من أعلام الناس من أهلها والوافدين عليها من الآفاق متفيئين ظلال ملكها، ساعين في اللياذ بها من شاعر مفلق وكاتب بليغ وعالم نحرير وملك أروع وشجاع أهوج، وأحدثت فيها المباني الجميلة

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي

فائق الجوزي

والمصانع العظيمة..."[22] هذا إذا من ناحية الوضع السياسي والاجتماعي العام، أما من حيث الثقافة، وقد ألمعنا من قبل إلى حال التعليم قبل مجيء الغزاة، وإلى كيفية تعاملهم مع دور العلم والمساجد، ونضيف هنا أنهم بعد أن تأكدوا بأن الخطوة الجوهرية التي بها يرسخون أقدامهم في الجزائر هي سبر أغوار نفسية الشعب وفهم عقيدته الدينية، فأولوا اهتماما كبيرا للجانب الديني وعينوا الكثير من المفكرين في مختلف المجالات العلمية الإنسانية لمعرفة عقلية هذا الشعب وطريقة تفكيره وردود أفعاله تجاه كل ما يعترضه في هذه الحياة، فوجدوا أقرب مسلك للولوج إلى عقله ونفسه للتحكم فيه هو الدين، ووجدوا أن الزوايا تمثل حجر الأساس في هذه العملية الكبرى - خاصة في ظل ما رأوه من استغلال الاتراك لها- فحاولوا استدراج شيوخها وإغداق الأموال عليهم، وكذلك فعلوا بالكثير من أئمة المساجد فلا يعينون إلا من يرونه طوع بنانهم، ويمتح من معينهم ولكنهم لم ينجحوا في كل ما سعوا إليه نجاحا مطلقا، فندت الكثير من الزوايا عن الطريق المرسوم وأشعلت الثورة تلو الثورة، وعلى رأس تلك الطرق القادرية التي شحذت الهمم بقيادة الأمير عبد القادر وقبله أبوه محيي الدين، ولكن كما أسلفنا لم تكن كل الطرق تؤيد الثورة فمنها الذي أخلد إلى الراحة راضيا بما تهبه له فرنسا والباقي سلم أمره لله في يأس وقنوط، كما كان الشأن مع بعض الطرق، لهذا يمكن القول إن الزوايا لم تخرج عما سبق أن أشرنا إليه عندما تحدثنا عنها في العهد التركي وغداة الاحتلال فقد أحاط الجهل بها من كل جانب وغلبت عليها الخرافات والشعبذة التي كان المستدمر يشجعها ليبقي الشعب سادرا على تلك الحال من النوم والتيهان والإعراض عن الدنيا لا كما حث الدين الصحيح على التدبر والتأمل والعمل والجهاد، وهذا ما جعل الاستدمار يحسن توظيفها لأغراضه الاستدمارية خاصة لضرب الثورات التي كانت تندلع بين الحين والآخر مثلما مر بنا مع الأمير عبد القادر الذي أراد أن يجمع بين سمات عالم الدين الزاهد المتصوف والمجاهد العامل الذي يدافع عن حياض الدين والوطن، ولهذا نجد صاحبي كتاب الطرق الصوفية الإسلامية أوكتاف ديبون وكسافي كوبولاني يقولان: "نحن أيضا مباشرة بعد وصولنا إلى الجزائر بدأنا من عدة نواح استعمال نفوذ المرابطين (الصوفية) في1831، حيث منحنا الحاج محيي الدين الصغير بن سيدي علي بن مبارك رئيس أقدم وأشهر أسرة من أسر الطرق الصوفية بالقليعة صفة آغا في مقابل الخدمات التي قدمها لنا، ونستغل هؤلاء المتصوفة كوسائط، وفي أوقات كثيرة يبدون كرجال سلام..."[23]

هذا النص صريح في أن فرنسا استغلت عن وعي وبكل الوسائل العلمية والتهديدية والمادية هذه الطرق الصوفية لقضاء مآربها وجعلها كوسائط بينها وبين الشعب المخدر بتعاليمها التي لا تدعو إلا إلى الرضى بقضاء الله وقدره الذي سلط عليها هذا المحتل؛ تماما مثلما رد أحد شيوخ إحدى الطرق على الذين قالوا له - إن الفرنسي **الدوق دومال** يسير نحو بسكرة والزيبان فهل نحمل السلاح أو نبقى متفرجين، فقال لهم: "الله هو الذي منح الجزائر للفرنسيين وكذلك الأوطان التابعة لها، فهو الذي ينصر تفوقهم فعليكم التمسك بالهدوء وأن لا تلجؤوا لحمل السلاح وتجعلوا البارود يتكلم

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي

فائق الجوزي

ضدهم، لقد أراد الله أن يبدل الذين كانوا بالأمس أسيادكم لينتقم من جورهم وينجيكم من فسادهم، فاتركوا إذن الفرنسيين يفعلون ما يريدونه؛ إنه من فعل الإرادة الإلهية.."[24] ولكن في مقابل هذا التصوف الذي سمح أصحابه لأنفسهم بالارتماء في أحضان المحتل والرضى به قضاء وقدرا؛ هناك كما أسلفت متصوفة آخرون ضربوا أمثلة رائدة في العلم والعمل والثورة على الظلم؛ أمثال الشيخ الحداد في بلاد القبائل؛ الذي كان المحرك لثورة المقراني والذين كانوا في تصوفهم يتقيدون بتعاليم الإسلام من خلال الكتاب والسنة الصحيحة وعمل الصحابة والأئمة الأعلام كالغزالي والقاضي عياض، والفضيل وغيرهم، ولنضرب مثالا على هؤلاء بحمدان خوجة الذي كان: "ينحو بتصوفه منحى الإمام الغزالي من حيث ضرورة التعليم والتعلم لكل مخلوق بشري، ومن ادعى المعرفة بدون أن يتعلم فقد ادعى النبوة، والصوفي الحقيقي هو العالم العامل بعلمه، وكان سي حمدان يدعو إلى الإصلاح الديني ويحذر من التزمت المقيت، ***والأفكار الرجعية*، ثم ينحي باللائمة على أولئك المتمسكين بمقاليد التقليد القانعين بقشور التصوف**"[25] فحمدان خوجة مثال على المثقف الجزائري في تلك الفترة الذي أراد الجمع بين العلم والعمل والأخذ بأسباب الرقي والحضارة وما كتابه إتحاف المنصفين إلا دليل على نظرته العلمية التي أراد أن يرد بها على هؤلاء الذين يفسرون ويردون بعض الأمراض الفتاكة إلى غير أسبابها الحقيقية، لذلك دعا إلى الاحتراس منها كما يفعل الأوروبيون ذلك، وقد دعا كذلك إلى ضرورة

الخروج من التصور الذي يذهب إلى أن الدين ما هو إلا طقوس يؤديها الإنسان، وعليه الابتعاد عن الدنيا فهي "للكفار" كما يزعمون، وعليه أن يقبل على الآخرة التي هي الغاية، وكتابه "الاتحاف خير إشارة إلى ذلك الحرص، ومن بين أعلام هذه الفترة نجد **العربي بن عبد القادر المشرفي (ت 1311هـ ــ 1893 ن)** الذي له كتاب في التاريخ والأنساب هو **تاريخ المغرب الأقصى في القرن الثالث عشر الهجري**، ونجد كذلك **محمد السعيد بن علي الشريف** (1238هـ 1314هـ) (1822ن ــ 1896ن) الذي له **تحفة العباد في شرح غريب ابن عباد**، وهو شرح لغوي وله كذلك تكميل على تحفة العروس.. ونجد كذلك **عبد القادر المجاوي** الذي كان له إسهام كبير في الحياة الثقافية في هذه الفترة، ولو حاولنا استقصاء كل الذين خدموا الثقافة الجزائرية في تلك الفترة لضاق بنا المقام ولكن هي إشارات أردنا بها التلميح إلى الحياة الثقافية على ذلك العهد؛ كيف كانت وكيف أثرت على مختلف الصعد، وهذا كله لا يغني عن التفصيل الذي يستقصي الجزئيات.

الهوامش

* - **1516 م**

** – يقصد اثنتين

*** – سفن

1– محمد بن أحمد التلمساني، **الزهرة النيرة فيما جرى في الجزائر حين أغارت عليها جيوش الكفرة**، ص2–3 مخطوط بالمكتبة الوطنية الجزائرية رقم2603.

2– محمد بن ميمون، **التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية**، تحق وتق محمّد بن عبد الكريم الجزائري،

(ط1؛ الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1392هـ-1972)، ص 46 من المقدمة.

*- يقصد بالطائفتين الجاهلين من العلماء. والضالين من المتصوفة.

[3]- عبد الكريم الفكون، **منشور الهداية في كشف حال من ادعى العلم والولاية**، تقد وتحق وتعق أبو القاسم سعد الله ط1 لبنان: دار المغرب الإسلامي، (1408هـ-1987)، ص31-32

[4]- ألفرد بل، **الفرق الإسلامية في** الشمال الإفريقي... تر، عبد الرحمان بدوي، (ط3؛ لبنان: دار الغرب الإسلامي 1987)، ص401

[5]- محمّد علي دبوز، **نهضة الجزائر** الحديثة وثورتها المباركة، (ط1؛ الجزائر المطبعة التعاونية، 1385هـ، 1965م)، ص48.

*- الشريف هذا هو محمد بن عبد الله الدرقاوي ويدعى ابن الأحرش ويقال إنه اتصل بالإنجليز وحرضوه على الثورة فثار بقسنطينة عقب عودته من الحج، ثم اتصل بالشريف الدرقاوي بنواحي وهران وحارب معه الأتراك. **مجاعات قسنطينة صالح العنتري** تحق وتقد رابح بونار (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1394-1974a) هامش ص29.

**- المقصود بالمخزن حكم الباي.

[6]- محمد بن مسلم الوهراني، **أنيس الغريب والمسافر في طرائف الحكايات والنوادر**، مخطوط رقم2317 بالمكتبة الوطنية، ص4-5 والنص مأخوذ من خاتمة الكتاب (المخطوط) المنشورة مستقلة عن الكتاب.

*- المقصود هنا ثورة ابن الأحرش التي كانت سببا في تلك المجاعة حسب بعض الآراء.

[7]- صالح العنتري، **مجاعات قسنطينة**، تحقيق وتقديم رابح بونار (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1394-1974)، ص.33

[8]- **موظفو مؤسسة الأوقاف بالجزائر في أواخر العهد العثماني** من خلال وثائق الأرشيف الجزائري ناصر الدين سعيدوني (من كتاب الحياة الفكرية في الولايات العربية أثناء العهد العثماني، جمع وتقديم عبد الجليل التميمي، (المغرب: مركز الدراسات والبحوث العثمانية والموريسكية والتوثيق والمعلومات، 1990) ج1، ص 2

[9] - محمّد علي دبوز، مرجع سبق ذكره، ص 39.

*- (مازونة مدينة بجنوب الظهرة في شمال العمالة الغربية تبعد عن مرسى مستغانم بنحو سبعين كليومترا شرقا كانت عاصمة من العواصم الغربية في القرون الوسطى وأصبحت قاعدة تلك العمالة الغربية في عهد الأتراك الأول قبلما ينتقل الباي إلى معسكر ثم إلى وهران) سعد الدين بن أبي شنب "**النهضة العربية بالجزائر في النصف الأول من القرن الرابع عشر للهجرة**" مجلة كلية الآداب ع1 1964 ص38.

**- في مقابل الفقه الحنفي الذي كان مذهب الدولة العثمانية الرسمي.

لمحة عن الحياة الثقافية والعلمية في جزائر القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي

فائق الجوزي

10- ناصر الدين سعيدوني، المهدي بوعبدلي، **الجزائر في التاريخ، العهد العثماني**، (الجزائر: وزارة الثقافة والسياحة، المؤسسة الوطنية للكتاب 1984) ج4، ص.129

11- محمد علي دبوز مرجع سبق ذكره، ص 42

12- سعد الدين بن أبي شنب، مرجع سبق ذكره، ص34-35

13- نفسه ص35- .36

14- عبد الله ركيبي، **الشعر الديني** الجزائري الحديث، (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع)، ص11.

*- المؤرخ هو عبد الرحمن الجيلالي في كتابه تاريخ الجزائر العام.

15- أحمد الجزائري، **كيف دخل** الفرنسيون الجزائر، (بيروت لبنان: دار الكتاب الجديد، نشر وتقديم صلاح الدين المنجد، 1962)، ص21. ينظر كذلك تحفة الزائر لابن الأمير عبد القادر ج1 ص 128

*- يقصد الفرنسيين.

**- يقصد هنا سيدي فرج التي دخل منها الفرنسيون إلى الجزائر.

16- الأغا بن عودة المزاري، **طلوع سعد السعود في أخبار وهران والجزائر وإسبانيا وفرنسا إلى أواخر القرن التاسع العشر**، تحق ودراسة يحي بوعزيز، (ط1؛ لبنان: دار الغرب الإسلامي، 1990) ج1، ص83-.84

17- سعد الدين بن أبي شنب، مصدر سابق، ص39

18- نفسه، ص37.

19- أبو القاسم سعد الله، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج7، ص09.

20- أبو القاسم سعد الله، **أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر**، (ط2، لبنان: دار الغرب الإسلامي) ، ج2. ص91

* – كاتب عسكري فرنسي.

21- حمدان خوجة **المرآة**، تحق وتق محمد العربي الزبيري ط2 (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1982)، ص80.

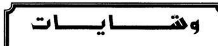
22- الحاج أحمد الشريف الزهار، **مذكرات نقيب أشراف الجزائر**.

تحقيق أحمد توفيق المدني، (ط2، بالجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1980)، ص180-.181

23- **les confréries religieuses musulmanes**. octave depont, xaviercoppolani (alger, jaurdan imprimeur libraire1897), p264.

24- إدوارد دونوقو، **الإخوان دراسة إثنولوجية حول الجماعات الدينية عند مسلمي الجزائر**، تر، وتحق كمال فيلالي، (الجزائر: دار الهدى، جامعة منتوري قسنطينة2003)، ص82.

25- حمدان خوجة **إتحاف المنصفين والأدباء في الاحتراس عن الوباء**، تقد وتحق محمد بن عبد الكريم الجزائري، (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1968)، ص22- مقدمة-



أعلنت وزارة الثقافة من خلال موقعها عن تأجيل فعاليات المهرجان الثقافي العربي للسينما بوهران إلى شهر أكتوبر المقبل بدل شهر جويلية. ونشرت من خلال نسخة موقعها بالعربية التي عادت إلى الواجهة -بعد تطرق الشروق إلى مشكل عدم تحديثها وتزويدها بالمعلومات.

****



أكد رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين يوسف شقرة أن الاتحاد اعتذر رسميا عن استضافة اجتماع اتحاد الكتاب العرب الذي كان مقررا بالجزائر مطلع الشهر القادم، وقال إن الأسباب التي أدت بالاتحاد إلى الاعتذار عن استضافة هذا الاجتماع تتعلق أساسا بأسباب تنظيمية ومالية.

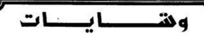
****

جمال سليمان في ذاكرة الجسد رغم القلقة والبلابل



أكدت أحلام مستغانمي بأن النجم السوري جمال سليمان سيبقى بطلا لمسلسل "ذاكرة الجسد" رفقة الجزائرية آمال بوشوشة، نافية أن تكون الحملة التي نقلت تفاصيلها الشروق، والتي قادها جمهور الدراما السورية من الجزائريين، قد أثرت في هذا الخيار. كما أخبرت صاحبة "نسيان كوم" في تصريح للشروق بأن مشروع فيلمها القادم مع المخرج التونسي شوقي الماجري سيكون مقتبسا عن رواية "الأسود يليق بك" بدل "ذاكرة الجسد".

****



الزاوي يدعو للحفاظ على اللغة الفرنسية



دعا الكاتب والروائي أمين الزاوي، كان ضيفا على جمعية "أموسناو"، طبقة المثقفين الجزائريين إلى عدم النفور من استعمال اللغة الفرنسية في مختلف كتاباتهم، معتبرا هذه اللغة بمثابة تراث لامادي كسبته الجزائر من فرنسا الاستعمارية. فيجب احترام مكانة هذه الثقافة وتعزيزها لإحداث التوازن في مخاطبة عموم الناس.

****



ندى مهري في "أميرة النجوم"



عرفت مؤخرا المجموعة القصصية "أميرة النجوم" لندى مهري طريقها للنشر بعد أن ظفرت صاحبتها بالجائزة الثالثة لجائزة الشارقة للإبداع العربي في دورتها الثانية، وبالمجموعة القصصية "هدهدة" في أول قصة تحمل نفس عنوان المجموعة.

****



نورية ولمياء تقزوت تفوزان بجائزة عبد الحميد بن زين في طبعتها الرابعة

توجت الفائزة الأولى من الدورة الرابعة لجائزة عبد الحميد بن زين نورية بوريحان صحفية من يومية "وقت الجزائر" حول موضوعها "العودة عن أحداث بريان"

التقرير نال التقدير من قبل لجنة التحكيم لجودته والقواعد المهنية للصحافية وقد أعطى رؤية بعبارات واضحة، مما يجعل من الأدلة العامة عن الجهات الفاعلة المحلية الإدارية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية لمدينة بريان بعد سنة واحدة من عودة الهدوء.

أما الجائزة الثانية فكانت من نصيب لمياء تقزوت صحفية من "مجلة الوطن نهاية الأسبوع لتقديمها روبوتاجا حول تعليم الأطفال الرحل في السهول المرتفعة من غرب الجزائر.

****

إعلان للكتاب

يسرُّ مجلة التبيين أن تستقبل إنتاج الأدباء الكرام، من كل الأقطار، وفي مختلف الفنون الأدبية والثقافية. ونرجو من الكتاب الأفاضل أن يراجعوا نصوصهم مراجعة دقيقة، وأن يرسلوها إلينا؛ إمّا عبر بريد الجاحظية الإلكتروني: E-mail : jahidhiya@hotmail.com

وإما في قرص إلى عنوان الجاحظية 08 شارع رضا حوحو – الجزائر العاصمة

وعلى الإخوة الأدباء الاتصال هاتفيا بالجمعية للتأكد من استلامنا لإنتاجهم.

والتبيين تشكركم على مساهمتكم، وتنتظر إبداعكم.

هيئة التحرير

الصوفي والفقيه في رحلة عبور الصحراء

خالد محمد باحث في المؤسسة ANRPAH –الجزائر–

أدت حركة الكشوف الجغرافية إلى الاتصال المباشر بين قارتي أفريقيا وأوروبا عبر المحيط الأطلسي، إلى التقليل من أهمية النشاط التجاري، ودوره المحوري اقتصاديا وثقافيا بين منطقة المغرب العربي الكبير، وأفريقيا جنوب الصحراء، حيث ضاق نطاق التواصل بين الفضائين ليتمحور على أسس دينية ثقافية فقط، والنتيجة كانت ضعف التواصل بين الفضائين المغاربي والإفريقي، أو تضييقه في أحسن الأحوال. فقد كانت عملية التبادل التجاري التي تؤدي فيها المنطقة دور الوسيط بين القارتين، بواسطة القوافل التجارية العابرة للصحراء، منذ الأزمنة القديمة، زيادة على مردودها الاقتصادي، عامل تواصل بين منطقة المغرب العربي وأفريقيا جنوب الصحراء.

إلا أن الزخم الذي عرفته الممارسة الصوفية الطرقية، بإعادة تنظيم الحركة الصوفية التي دب فيها الركود والجمود، بتشكيل طرق صوفية جديدة، على يد تلاميذ وأتباع عدد من الرموز الصوفية في تلك الفترة، وبالتحديد مع نهاية القرن15م وبداية القرن 16م والتي كانت تمر فيها المنطقة بأزمة مضاعفة سياسية واقتصادية، شكلت أوج الأزمة الكبرى التي انفجرت بالمنطقة منذ منتصف القرن13م ولكن ازدهار الحركة الصوفية الطرقية، بعد الحركية التنظيمية التي خضعت لها، أعاد التواصل والترابط بين الفضائين المغاربي والإفريقي جنوب الصحراء وإن بتغيير محتواه، وذلك بتحول التواصل والترابط بين الفضائين من طبيعته التجارية ذات البعد الاقتصادي مع ما يمكن أن يحمل معه من تأثيرات دينية ثقافية، إلى تواصل ذو بعد ديني روحي وثقافي بالدرجة الأولى. وتمثل تجربة كل من:

– سيدي أحمد بن يوسف الملياني المتوفى في931هـ–1524م الذي انطلق من الصحراء باتجاه الشمال، حيث تمكن عدد من تلاميذه وأتباعهم من تأسيس عدد من الطرق الصوفية انتقلت بعد فترة من الزمن إلى *الفضاء الصحراوي*، مباشرة كالشيخية، أوعن طريق المغرب الأقصى كالناصرية.

– الشيخ محمد بن عبد الكريم المغيلي المتوفى في 909هـ 1503م الذي عبر الصحراء من الشمال مرورا بتوات إلى أفريقيا جنوب الصحراء، فرغم تمكنه من علم الظاهر وتضلعه في الشريعة والفقه، فإن تراثه الروحي في علم الباطن هو الأوسع انتشارا وهو الذي كتب له البقاء حتى الوقت الراهن، من خلال الطريقة القادرية التي مازال مريدوها منتشرين حتى الآن في منطقة أفريقيا جنوب الصحراء.

النخبة وممارسة الشأن العام:

لقد اضطرت النخبة بمنطقة المغرب الكبير نهاية القرن15م وبداية القرن16م إلى اتخاذ موقف من الأحداث السياسية التي كانت تمر بها المنطقة، حيث وجدت نفسها أمام عدة حلول: إما الثورة على الأوضاع كما فعل المغيلي أو الهجرة كما فعل الونشريسي أو المدح كما فعل الحافظ التنسي والشاعر الحوضي أوالانعزال كما فعل الثعالبي وتبعه فيه تلميذه محمد السنوسي،[1] ولكن ذلك لم يكن على حساب الاهتمام بالشئون العامة وأحوال المسلمين المتدهورة إلى جانب الاهتمام بالجانب العلمي والإنتاج **الفكري**.

وقد أدت مدرسة الجزائر بقيادة الشيخ سيدي عبد الرحمن الثعالبي دورا محوريا في المجالات الدينية الفكرية والسياسية، عبر عدد من تلاميذه وفي مقدمة هؤلاء، نجد كلا من محمد بن يوسف الشريف السنوسي التلمساني، وأحمد الزروق مجدد الطريقة الشاذلية، بوضع أسس الطريقة الزورقية، والإمام محمد بن عبد الكريم المغيلي مجدد الطريقة القادرية بالجنوب الكبير وبلاد السودان بإفريقيا الغربية.

---

[1] أبو القاسم سعد الله / تاريخ الجزائر الثقافي/ دار البصائر/ طبعة خاصة / الجزء الأول الجزائر2007 ص44

والثعالبي رائد هذه المدرسة لم يكن إلا نتاج هذا العصر الذي تأثر به، ولكنه أثر فيه تأثيرا كبيرا في ميدان التصوف والزهد عبر ثلاثة طرق: الأول تلاميذه فقد كان مدرسا ناجحا وعلما واثقا من رسالته. والثاني طريق كتبه فهو لم يكن مجرد زاهد بسيط أو درويش منعزل، ولكنه كان ينشر دعوته وأفكاره عن طريق الكلمة المكتوبة التي كانت تنتقل من يد إلى يد ومن جيل إلى لاحقه. والثالث زاويته التي أسست عند ضريحه، والتي أصبحت مقصد الزوار طالبي البركة والشفاء وملتقى الدارسين.[2]

فإذا كان عبد الرحمن الثعالبي قد ابتعد عن مخالطة حكام تلك الفترة وأشاد بالذين لا يعرفون الحكام ولا يخالطونهم، فالابتعاد عن الحكام الظلمة كان من شيمة كبار العلماء على حد تعبير تلميذه السنوسي، فهذا الموقف لم يمنع لا السنوسي التوحيدي ولا الحافظ التنسي من الوقوف إلى جانب المغيلي في قضية يهود توات باعتبارها شأنا من شئون المسلمين مثل شيخهم الذي لم تمنعه مقاطعته للحكام من الاهتمام بشؤون المسلمين والوقوف معهم للتصدي للخطر المحدق بهم بل كان في الطليعة يبيّن ذلك تلك الرسالة التي بعث بها إلى محمد بن الفقيه أحمد الكفيف من سكان نواحي بجاية يعبر فيها عن فرحته باستعداد أهل بلد والده الشيخ أحمد الكفيف للجهاد بصناعة درق 'درع' العود التي لا تنفذ منها السهام والسيوف بدل الجلد الذي لا يكاد يمنع نفاذها لحماية المحاربين لأنه جرّب ذلك بنفسه. ويخبره بأن أهل مدينة الجزائر وباديتها رجالا ونساء يستعدون هم للجهاد أيضا بعد أن حرضهم عليه بصناعة درق العود من الصفصاف وبعد أن أعوزهم الصفصاف صنعوه من الفرنان، وإذا كان الشيخ مرتاحا لأهل بلد أحمد الكفيف فإنه يتأسف من موقف سكان بجاية الذين لم يستجيبوا له رغم الخطر الذي يتهددهم من جهة باب أمسيوين لضعف تحصيناته خاصة وأنه كاتب فقهاءهم وعلماءهم للنهوض والاستعداد للجهاد، وأنه طلب من والده أحمد الكفيف مكاتبتهم وتنبيههم إلى واجب القيام بالجهاد، ويتوقع هجوم بني الأصفر يقصد الروم كما يسميهم على المنطقة انتقاما لهزائمهم على يد المسلمين في القسطنطينية وغيرها خاصة وهم المتعصبون لمعتقداتهم الدينية، ويعتقد أن الهجوم أصبح وشيك الوقوع لرؤيته للنبي صلى الله عليه وسلم وهي حق يحث الناس على الجهاد والاستعداد له.[3]

لم يشر الثعالبي في هذه الرسالة إلى حاكم أو أمير بل كان يخاطب الخاصة من العلماء لتعبئة وتحريض الناس على القتال للدفاع عن أنفسهم دون الاعتماد على قوة رسمية أو خارجية، مما يبين حالة الفراغ السياسي وانعدام القيادة في هذه الفترة بالمنطقة، فالناس تركوا لأنفسهم يتدبرون أمورهم ويدافعون عن أنفسهم، كما تكشف خبرة الشيخ الدقيقة بالأسلحة ووسائل الدفاع الناجعة **فيذكر أنواع** الأسلحة ومواد تصنيعها والسرعة في ذلك ووفرتها وزهد ثمنها مقارنة مع **الأسوار التي تتطلب التكاليف** الباهظة وطول الوقت لإنجازها، كما تبين معرفة الشيخ بأحوال البلاد الدقيقة **واطلاعه على أحوال** العالم والربط بين ما حصل للروم في الشرق وما يمكن أن يحدث بالمنطقة **انتقاما لذلك. وتوضّح** أخيرا وسائل التحريض على القتال والنهوض للجهاد والاستعداد لذلك اعتمادا على جوانب روحية معنوية لإقناع عامة الناس ممثلة في الكرامة الصوفية مجسدة في رؤيا النبي في المنام والجزاء الذي ينتظر المجاهدين وهو العتق من النار.[4]

---

[2] أبو القاسم سعد الله / تاريخ الجزائر الثقافي / مرجع سابق ص 92

[3] أبو القسم سعد الله / أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر / دار البصائر / طبعة خاصة / الجزائر 2007 ص ص 205/204

[4] أبو القاسم سعد الله / أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر / مرجع سابق ص ص 207/206

الصوفي والفقيه في رحلة عبور الصحراء

خالد محمد باحث في المؤسسة ANRPAH –الجزائر–

فضاء الممارسة الصوفية بين الملياني والمغيلي

إذا كان المغيلي قد انخرط في الشؤون العامة إلى جانب إسهامه الفكري على مدى اتساع رقعة الفضاء المغاربي، وما نتج عنه من صدامات بينه وبين الحاكمين الزياني بتلمسان والمريني الوطاسي بفاس، واضطر للهجرة إلى بلاد السودان بإفريقيا جنوب الصحراء، مرورا بتوات مع تنوع في انتاجه الفكري بين الديني والسياسي، فإن زميله أحمد زروق في مدرسة الثعالبي قد غلب عليه جانب النشاط الفكري من خلال إنتاجه في مختلف العلوم الدينية والتصوف، هذا الأخير شكل قاعدة الانطلاق لكل من محمد الخروبي وسيدي احمد بن يوسف الملياني اللذين كانا من أبرز تلاميذه لإعادة إحياء وتجديد الطريقة الشاذلية الزروقية.

فالخروبي كان إسهامه في الجانب النظري للممارسة الصوفية الطرقية مثل شيخه أحمد زروق فقد ظلت مؤلفاته في الأوراد والأذكار وشروح مصادر الطريقة الشاذلية الزروقية موضع عناية ودراسة العلماء والمتصوفين فترة طويلة، حيث استطاع أن ينشر مبادئ الطريقة الشاذلية بشكل لم يحصل قبله رغم مساهمة غيره في نشر تيار التصوف كمحمد السنوسي.. وغيره فتبسيطه لقواعد التصوف العملي ولمبادئ الطريقة الشاذلية لم يسمح لأحد بعده أن يحتل مكانته أو يفند أقواله.[5]

وقد قام عبد الرحمن الأخضري المعاصر له والذي يعد من أبرز تلاميذه على الإطلاق ببعض الأعمال المشابهة ولكنه لم يصل إلى درجته في التأثير في التصوف العملي، رغم أنه أخذ ورد الطريقة الشاذلية الزروقية عنه عند مروره بالزاب شمال شرق الصحراء في طريقه إلى الحج، إلا أنه أثر بعلمه أكثر مما أثر بتصوفه، فقد كانت كتبه تدرس بالمشرق والمغرب وتوضع عليها الحواشي والشروح، ولم يصنف في التصوف إلا القليل كمنظومته القدسية في التصوف، فهو لم يكن كالخروبي أو الزروق يؤلف في الأوراد والأذكارأو تبسيط مبادئ التصوف عامة والطريقة الشاذلية خاصة، بل هاجم البدع ومن سماهم بعلماء السوء داعيا إلى العمل بالكتاب والسنة في محاولة منه لتأطير الممارسة الصوفية بهما ولكن أنىّ له ذلك.![6]

ولهذا لا نجد انتشارا للطريقة الشاذلية الزروقية في منطقة شمال شرق الصحراء بصورة جماعية منظمة عكس الغرب الجزائري والجنوب الغربي والمغرب الأقصى الذي انتشرت فيه هذه الطريقة بصورة جماعية منظمة مباشرة، أو عبر عدد من الطرق الصوفية المتفرعة عنها قام بتأسيسها مجموعة من تلاميذ سيدي أحمد بن يوسف الملياني، والتي تبرز الجهد التنظيمي للتصوف العملي الذي قام به، بل تعدى تأثيره إلى الجهة المقابلة من الصحراء حيث نجد تأثير مدرسة الملياني الصوفية وإن كان بصورة فردية غير منظمة في شكل المؤسسة الطرقية الذي تبرزه المأثورات الشفهية بمنطقة شمال شرق الصحراء مباشرة بالتتلمذ على سيدي أحمد بن يوسف الملياني لعدد من الشخصيات بالمنطقة والذين تنسبهم هذه المأثورات إلى أخص المقربين للشيخ وهم لمذابيح ابتداء بمجمد بن عبد الله المدعو سيدي نايل الذي لقب بهذا اللقب لنيله العلم من سيدي أحمد بن يوسف الملياني وسيدي بوزيد دفين القرية التي تحمل إسمه قرب آفلو بالاغواط وسيدي عيسى دفين المدينة التي تحمل إسمه بالمسيلة وسيدي امحمد السايح بالعلية بورقلة، وإن كانت الرواية الشفهية تضيف إليه رتبة مقدم الطريقة القادرية، حيث يبدوا أنه كان ينتمي للطريقتين القادرية والزورقية، وهو أمر شائع كثيرا أي الجمع بين طريقتين صوفيتين أوأكثر، وقد عبر عن هذه المعطيات الشفهية الراوية ببلدة سيدي خالد بسكرة المرحوم عبد الحفيظ عفيصة المدعو حفه جمانفو:"عندما كان سيدي أحمد إوزّع في الوليا بعث لنا هاذو" وذكر منهم هؤلاء الذين احتفظت بهم ذاكرته، وعشيرة دويدات بأولاد جلال التي تنتمي لعرش لمذابيح بغرداية المنحدرين من أحد مذابيح سيدي احمد بن يوسف حسب رواية المرحوم الحاج عبد القادر دودية، أو بصورة غير مباشرة عبر فروع الطريقة التي أسسها تلاميذه مجسدة في أسماء أماكن ومقامات وأعلام كمقام سيدي

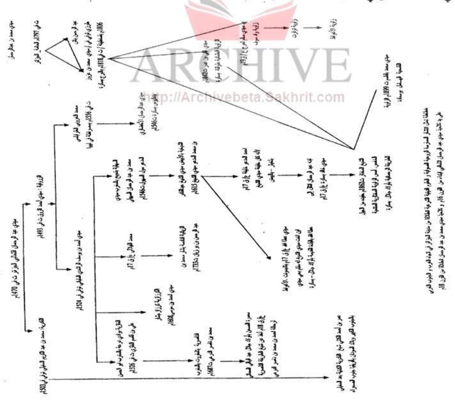
---

[5] أبو القاسم سعد الله / تاريخ الجزائر الثقافي / مرجع سابق ص ص 500/499

[6] أبو القاسم سعد الله / تاريخ الجزائر الثقافي / مرجع سابق ص 502/501

خالد محمد باحث في المؤسسة ANRPAH –الجزائر–

عطاالله ابن أخت عبد القادر بن محمد المدعو سيدي الشيخ، دفين تاجمونت بالأغواط الذي بني حوله مسجدا بالحي الذي يحمل اسمه ببلدة أولاد جلال بسكرة، كذلك فإن أسلاف مؤسس الزاوية المختارية الرحمانية الشيخ المختار بأولاد جلال في القرن19م عشيرة أولاد بخليفة المستوطنة ببلدة سيدي خالد المجاورة هاجر جدها عبد الرحمن بن احمد حسب المرويات في القرن17م، حيث تنتسب هذه العشيرة إلى لقب جدها أحمد المدعوا خليفة وهو لقب أطلق عليه لأنه كان خليفة سيدي الشيخ ببلدة الخيثر قرب بوقطب بولاية البيض، وعلى عادة الناس في تسمية أبنائهم بأسماء الأشخاص المعجبين بهم، أو المؤثرين في حياتهم نجد هذا الجد عبد الرحمن قد أطلق على إثنين من أبنائه إسمي كل من بن يوسف والزروق مما يوحي بأنه كان من مريدي الطريقة الشيخية، أخيرا فإن الشيخ عبد الباقي السماتي شيخ أمعمّره الصحن بأولاد جلال قد كان حسب المرويات الشفهية من مريدي الطريقة الناصرية التي أخذ وردها عن شيخها الرحالة الدرعي عند مروره بالمنطقة في رحلته إلى الحج. فهذه المعطيات تنبئ بانتشار الممارسة الصوفية بالمنطقة ولو بصورة فردية غير منظمة تنتسب للطريقة الشاذلية عبر فروعها، والتي كان لجهد الملياني وتلاميذه الدور الأكبر في انتشارها في عموم مختلف أرجاء الصحراء على شساعتها. وقد كان انتشار الطريقة الزورقية بفروعها في الفضاء المغاربي حسب الخطاطة التالية:



الصوفي والفقيه في رحلة عبور الصحراء

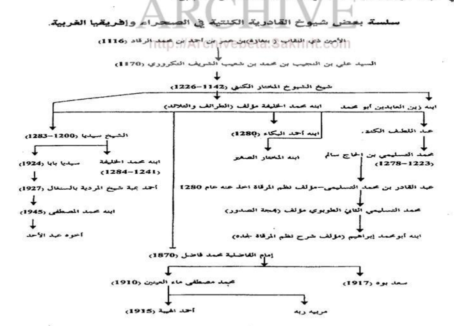
خالد محمد باحث في المؤسسة ANRPAH –الجزائر–

أما الإمام المغيلي الذي اتسع مجال نشاطه ميدانيا إنطلاقا من الشمال والذي تسبب له في مشاكل مع الأنظمة السياسية اضطرته للهجرة نحو منطقة توات بالجنوب ليمتد إلى بلاد السودان بأفريقيا جنوب الصحراء، وقد توزع انتاجه الفكري ليشمل عدة محاور من العلوم الشرعية والدينية كالفقه والتفسير والتصوف، وأصول السياسة الشرعية في تسيير شئون الرعية بمقتضيات أحكام الشريعة.

وبهذا التنوع فإنه قد توجه بفكره نحو كل من الرعية والحكام، والذي إنعكس في نشاطه العملي بإعادة تجديد وإحياء الطريقة القادرية بتوات التي أخذ وردها من شيخه عبد الرحمن الثعالبي وأبو العباس الوغليسي والخطاطة التالية تبين سند المغيلي في الطريقة الأكبرية القادرية

نقلا عن عبد الباقي مفتاح من كتابه أضواء على الشيخ عبد القادر الجلاني وانتشار طريقته دار هومه عين مليلة الجزائر2008 ص388

وتولى مشيختها كأداة للتعامل مع الرعية من العامة، وقد حمل هذا الإرث الروحي تلاميذه بمنطقة توات خاصة أولئك المنحدرين من قبيلة كنة الذين كانوا من مريدي الطريقة القادرية فقد كانت لهم زاوية بمدينة ولاته بموريطانيا أسسها الشيخ محمد الكنتي في القرن8هـ وقد ورث مشيخة الطريقة منهم بعد فاته عمر الشيخ بن احمد البكاي وخلفاؤه الذين واصلوا نشر الطريقة القادرية عبر فروعها البكائية والفاضلية والسيديّة والبكرية في غرب أفريقيا جنوب الصحراء حسب الخطاطتان التاليتين:[7]



[7] عبد الباقي مفتاح / أضواء على الشيخ عبد القادر الجيلاني وانتشار طريقته دار هومة / عين مليلة / الجزائر 2008ص 386



الأولى تبين سلسلة السند للطريقة الكنتية القادرية.

من كتاب: عبد الباقي مفتاح: أضواء على الشيخ عبد القادر الجيلاني وانتشار طريقته: دار الهدى – عين مليلة الجزائر2008 ص407

والثانية تبين انتشارها عبر سلسلة بعض شيوخها في الصحراء وبلاد السودان بأفريقيا جنوب الصحراء

من كتاب: عبد الباقي مفتاح: أضواء على الشيخ عبد القدر الجيلاني وانتشار طريقته: دار الهدى – عين مليلة- الجزائر2008 ص408

أما تعامله مع الحكام من الخاصة فتبرز فيما كتبه لحكام بلاد السودان يوضح لهم فيها أصول الحكم وقواعده الشرعية ففي رحلته إلى هذه البلاد حيث أقام بمدنه كاستنا وكانو ثم غاو فإضافة لقيامه بالتدريس في مدينة كانو ببلاد الهوسا فقد كتب لأميرها أبو عبد الله محمد الرمفا الذي استشاره في أمور السلطنة رسالة بيّن له فيها أصول الحكم وقواعده الشرعية، وفي أمبراطورية السنغاي التي اجتمع بعاهلها الأسقيا الحاج محمد الكبير الذي استرشد بأفكار المغيلي في

السياسة والحكم وفق الشريعة الإسلامية التي حررها في كتاب "أجوبة على أسئلة الأسقيا الحاج محمد الكبير"* رد فيه على الأسئلة التي وجهها له تضمن جملة من التوصيات لإقامة حكومة وإدارة مطابقتين لأحكام الكتاب والسنة.[8]

مجال الممارسة للشأن العام لدى المغيلي والملياني:

إن اهتمام كل من المغيلي والملياني بالشأن العام واتخاذ مواقف من الأوضاع السياسية لم يكن حدثا منعزلا قاما به دون غيرهما بل كان ظاهرة عامة على امتداد القرن15م وبداية القرن16م سواء في محيطهما القريب بالمغرب الأوسط وهو ما قام به الشيخ سيدي عبد الرحمان الثعالبي في إقليم مدينة الجزائر بالتعبئة والمشاركة في الجهاد للتصدي للغزو الإسباني وحثه سكان منطقة بجاية التابعة للحكم الحفصي على الاستعداد للقيام بواجب الجهاد في رسالته المذكورة سابقا ولكنه لم يراسله انسجاما مع موقفه من الحكام بل راسل محمد ابن الفقيه أحمد الكفيف في هذه القضية، وهو نفس الدور الذي أداه كل من سيدي الهواري المتوفى في1439م في الدفاع عن مدينة وهران وسيدي

محمد التواتي المتوفى في1475م في الدفاع عن مدينة بجاية ولم تسقط المدينتين في يد الأسبان إلا بعد وفاة الشيخين في بداية القرن16م،[9] أو البعيد نسبيا بوقوف الجزوليين بالمغرب الأقصى خلف السعديين للتصدي للغزو البرتغالي والأسباني، والشابيين الذين تصدوا للأسبان بأفريقيا الحفصية فمواقف رموز مدرسة الثعالبي وتلاميذه كان ظاهرة عامة بالمنطقة بسبب ضعفها وتفكك كياناتها السياسية الأمر الذي فرض على رموز النخبة الدينية هذا الموقف فالاهتمام بالشأن العام والتدخل في شئون الحكم في تلك الفترة، كان نتيجة الأوضاع المتدهورة التي عرفتها المنطقة خاصة بعد الهجوم الذي تعرضت له من طرف الأسبان والبرتغاليين الذين استولوا على الثغور الساحلية على امتداد سواحل بلدان المغرب العربي كلها، وهكذا نجد هذه النخبة التي كانت منضوية في المؤسسة الطرقية الصوفية التي التجأ إليها السكان لمقاومة الغزو الأجنبي سواء في أفريقيا الحفصية أين تصدت لهذه المهمة الطريقة الشابية التي أسسها أحمد بن مخلوف الشابي المتوفى في1482م بقيادة ابنه سيدي عرفة الشابي الذي دخل في صراع مع الحكم الحفصي ثم الأسبان ابتداء من 1530م وأخيرا ضد الأتراك بعد أن أسس إمارة بمنطقة القيروان بوسط تونس. وفي المغرب فإن الطريقة الجزولية التي أسسها أبو عبد الله الجزولي بإقليم بآسفي ومنه انتشرت في مختلف أرجاء المغرب عبر فروعها، وصار له نفوذ كبير، أثار مخاوف والي آسفي الذي نفاه من الإقليم في 1465 وما لبث أن توفي بأفوغال ــ قيل بالسم ــ في1470م فإن تلميذه وخليفته على رأس الطريقة

---

[8] يوري كريم فال / المصادر العربية للتاريخ الإفريقي: التقييم والآفاق / تجارة القوافل ودورها الحضاري حتى نهاية القرن19م المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ومعهد البحوث والدراسات العربية بغداد 1984ص 212* حققه عبد القادر زبادية S N ED الجزائر 1973م

[9] محمد حاج صادق / مليانة ووليّها سيدي أحمد بن يوسف/ ديوان المطبوعات الجامعية / الجزائر 1989 ص 101

عبد الله بن المبارك المتوفى في1509م اعتذر عن قيادة الجهاد ولكنه أشار على أعيان القبائل الدين طلبوا منه ذلك إلى أحد الأشراف بوادي درعه للقيام بهذه المهمة وهو أبو عبد الله محمد مؤسس الدولة السعدية التي قادت الجهاد ضد الأسبان والبرتغاليين في الثغور الساحلية المغربية بعد أن وافق هؤلاء الأعيان على اقتراح الشيخ فأرسلوا في طلب الشريف فجاء بأسرته وبايعوه في 1510م ولقبوه بالقائم بأمر الله.[10]

وتهمة السعي للاستيلاء على الحكم لم توجه إلى هؤلاء الرموز من متصوفي القرن 16م بل وجهت قبلهم إلى سيدي بومدين بعد أن اشتهر أمره وشاع في الآفاق ذكره سعى به علماء الظاهر عند خلفاء بني عبد المؤمن في عهد الخليفة أبو يعقوب المنصور إننا نخاف على دولتكم منه، فإن له شبها بالإمام المهدي، وأتباعه كثيرون في كل بلد فوقع في قلبه وأهمه شأنه، فأمر بطلوعه من بجاية إلى حضرته، وكتب إلى والي بجاية بالوصية عليه أن يحمل خير محمل[11] وذلك مخافة تكرار ما قام به ابن تومرت مع دولة المرابطين، بسبب للتحريض ضده واتهامه بالتحضير لذلك. بينما المتصوفين سواء سعوا لقلب نظم الحكم القائمة حقيقة أو كان ذلك مجرّد اتهام فإنه لم تقم ولا تجربة واحدة ناجحة، بل وحتى محاولة الشابية عبر تأسيس إمارتها بالقيروان لم تعمر طويلا وسرعان ما قضى عليها الأتراك

إذا كان المغيلي قد اضطر للهجرة إلى إقليم توات التي أثار بها قضية اليهود وموقفه منهم والتي انقسم حولها فقهاء تلك الفترة بين مؤيد له ومعارض ودخل بسببها في اشتباك مع حكام فاس الوطاسيين الذين اتهموه بتحريض من فقهائها بالطموح إلى أكثر من مجرد النهي عن المنكر والأمر بالمعروف أي السعي للوصول إلى الحكم، رغم نفيه لذلك بشدة في المناظرة التي عقدها مع علماء فاس الذين عارضوه في هذه القضية بحضور السلطان الذي مال إلى رأي الفقهاء في اتهامه، بالسعي للاستيلاء على الحكم، وكان جوابه للسلطان على هذا الاتهام: "لا أرى ملكك إلا كما أرى الكنيف"[12] وعاد إلى توات. فإن الملياني الذي دخل في صراع مع الحكم الوطاسي بفاس والزياني بتلمسان بسبب التقاعس عن القيام بواجب الدفاع والتصدي للغزو المسيحي الذي تتعرض له بلاد الإسلام فقد وقف إلى جانب الأتراك في محاربة الأسبان مكتفيا بدور معنوي بحثّ السكان على الانخراط في الجهاد تحت قيادتهم.

فالمغيلي لم يكن الوحيد الذي اضطر إلى الهجرة من تلمسان نحو الجنوب الكبير بل اضطر إلى ذلك أحمد بن يحي الونشريسي صاحب المعيار الذي هرب من تلمسان خفية في 1470 م مهاجرا إلى مدينة فاس بسبب اتهامه من طرف السلطان الزياني المتوكل بالتآمر عليه بعد أن انتهبت داره ثم أحرقت، ولا يستبعد المهدي بوعبدالي أن يكون لذلك علاقة بهجرة المغيلي الذي كانت تربطه صداقة وطيدة بالونشريسي،[13] وهو نفس المصير الذي تعرض له الملياني الذي رغم هروبه وتخفيه في بلاد هوارة وبالتحديد بقلعة بني راشد من مطاردة الحكم الزياني، حيث لم يجد عندما كان هاربا من وهران مرورا برأس الماء إلى هواره إلا هذا الدعاء على الحاكم الزياني "شوّشونا شوّش الله عليهم في البر والبحر" ومع ذلك فإنه لم يفلح

في النجاة من السجن مرتين بعد إلقاء القبض عليه.[14]

---

[10] الفريد بل / الفرق الدينية في شمال أفريقيا ترجمة عبد الرحمان بدوي م دار الغر الإسلامي / لبنان 1982 ص ص421 / 422

[11] ابن الخطيب القسنطيني ـ أنس الفقير وعز الحقير تحقيق محمد الفاسي وأودلف فور المركز الجامعي للبحث العلمي الرباط 1965 ص 102

[12] ابن عسكر محمد / دوحة الناشر / مخطوط بالمكتبة الوطنية رقم 2136 الجزائر ص ص 57 /58

[13] المهدي البوعبدلي/أضواء على تاريخ مدينة تمنطيط ودر الإمام المغيلي بها في قضية يهود توات / ملتقي الشيخ محمد بن عبد الكريم المغيلي وتاريخ توات/ المركز الوطني للدراسات التاريخية /المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية / الجزائر1988 ص 74

[14] محمد حاج صادق / مليانة ووليّها سيدي أحمد بن يوسف / مرجع سابق ص 102/ 103

الصوفي والفقيه في رحلة عبور الصحراء

خالد محمد باحث في المؤسسة ANRPAH –الجزائر-

إلا أن المستغرب بعد كل هذه المواقف من الأوضاع السياسية بالمنطقة والأحداث التي تمر بها والمبادرات التي قام بها كل من المغيلي والملياني وما نتج عنها من مضايقات وما لحق بهما من مصاعب وما سببته لهما من متاعب نتيجة التشريد والسجن، هو موقف الدارسين المعاصرين لكل من المغيلي والملياني وذلك من خلال المقارنات التي يقومون بها بينهما وبين العلماء المتصوفين المعاصرين لهما خاصة الجزوليين بالمغرب الأقصى الذين كانوا هم قاعدة الدولة السعدية فجاك بارك يتساءل عن سر امتناع الملياني عن القيام بدور الموحد للسكان لقيادتهم في الجهاد للدفاع عن بلادهم رغم أن الوضعية العامة بالمغرب الأوسط كانت تسمح بذلك بل تتطلب ذلك بسبب حالة الفراغ السياسي التي كانت تعاني منها مثل الجزوليين بالمغرب الأقصى،[15] أماحاج صادق فيتساءل لماذا فضل المليانى الوقوف إلى جانب خير الدين شرط عدم التعرض لأبنائه هو وأتباعه في تلك الرسالة التي بعث له بها ردا على رسالته والتي ورد فيها من التحفظات ما يلي:" إن حكمك لا يجري علينا ولا على نسلنا ولا على من تعلق بنا ولا على نسلهم فإن رهبتم أحسنتم وإن خالفتم عوقبتم"التي نشرها في كتابه مليانة ووليها سيدي أحمد بن يوسف فرغم ترحيبه بالأتراك كمدافعين عن دار الإسلام إلا أنه كان يتوقع الأضرار من حكمهم وحذره وتوجسه منهم، خاصة وأن التخوف منهم كان شائعا في أتباعه حتى أنه اضطر مرة لأن يهدئ من تخوفات أحدهم قائلا له:"إن الترك إذا رأونا ذابوا كما يذوب الملح في الماء"، فالملياني حسب حاج صادق لم تكن له صلابة وقوة الثوار المغاربة الذين قادوا الشعوب وأطاحوا بالدول[16] وقد تبنى هذه الأفكار وعمقها رشيد بليل الذي يرى بأن ماكان يهم الملياني هو ضمان الحرية لمريديه وأتباع طريقته الصوفية مكتفيا بدور جهوي روحي عبر طريقته الصوفية واجتماعي بالتوسط في فض النزاعات بين قبائل المنطقة وانتقاد الحكم الزياني بتلمسان والوطاسي بفاس على التقاعس وعدم القيام بواجب التصدي للعدوان الذي تعرضت له سواحل المنطقة وثغورها من البرتغاليين والأسبان متسائلا عن المانع الذي حال دونه لفرض نفسه كمرشح للحكم وأن لا يكتفي بتأسيس طريقة صوفية فقط بل أسرة حاكمة تدمج فيها القوة العثمانية تتموضع في المقدمة للدفاع عن المغرب الأوسط مثل الجزولين بالمغرب الأقصى.[17] أو في العمل الذي قدمه عبد القادر بوعلقة تحت إشراف جاك بيرك حول تميميون الواحة الحمراء انطلاقا من الحادثة التي وقعت له بفاس بأنه كان مغامرا سياسيا سعى لإقامة كيان سياسي بالجنوب الصحراوي، وأيده في ذلك رشيد بليل ولكنه مني بالفشل، وأن موقفه في قضية يهود توات كانت البداية والانطلاقة لهذه المغامرة الفاشلة.[18] ولكن هل حقيقة أن الجزولين قد قاموا بتسيير الشؤون العامة ومنها قيادة الجهاد ضد البرتغاليين المحتلين للثغور الساحلية بالمغرب الأقصى الواقعة على الواجهة الأطلسية؟ والجواب حسب المصادر التاريخية هو اعتذار الشيخ عبد الله بن المبارك الجزولي – ربما خوفا على نفسه من المصير الذي لقيه شيخه – عن هذه المهمة التي تصدى لها بنصيحة منه القائم بأمر الله أبو عبد الله محمد مؤسس الدولة السعدية، والملياني لم يقم بأكثر مما قام به الجزولي، في تأييده ووقوفه إلى جانب الأخوين بربروس في التصدي للأسبان المحتلين للثغور الساحلية ونعتقد أنه لو وجد شخصية محلية تتصدى لهذه المهمة لما تردد في الوقوف إلى جانبها ودعمها، خاصة وأنه أدخل السجن من طرف الحكم الزياني لهذا السبب بالذات وليس غيره، بعد اتهامه للزيانيين بالتقاعس عن القيام بواجب الدفاع عن بلاد المسلمين وحمايتهم، فالمشكلة ليست في الملياني لأنه لم يكن وراء قيام أسرة حاكمة، وإنما في المجتمع الذي لم يفرز مثل المغرب الأقصى الشخصية التي تؤسس مثل هذه الأسرة.

---

[15] Rchid Bellil / Ksour Et Saints Du Gou rara / C N R P A H / Alger 2003 p 109

[16] محمد حاج صادق / مليانة ووليها سيدي أحمد بن يوسف / مرجع سابق ص 105

[17] Rchid Bellil / ibid. p109

[18] رشيد بليل / قصور غورارة وأولياؤها الصالحون / ترجمة عبد الحميد بورايو C N R P A H الجزائر 2008 ص

والمغيلي الذي أول ما نزل بالمنطقة كان بقصر آت سعيد قرب تيميمون بقوراره وباعتباره قادريا فإن محاولته تأسيس زاوية ليس مستغربا بل يعد أمرا عاديا تجاوبا مع تيار العصر الذي تحولت فيه الممارسة الصوفية إلى ممارسة جماعية منظمة أخذت شكل المؤسسة مجسدة في الزوايا الطرقية، فاستقراره بالواحات الصحراوية بالجنوب الكبير لم يكن محاولة منه لإعادة إحياء تجربة رباط عبد الله بن يسّ الذي أرسى دعائم دولة المرابطين في مقارنة غير معلن عنها بينهما، لأن المعطيات السياسية والمأثورات الشفهية نتيجة التغيرات التاريخية بالمنطقة لا تؤكد ذلك بل إن استقراره بالمنطقة والأعمال التي قام بها والأدوار التي أداها سواء تلك المتعلقة بمحاولته إقامة سوق مركزي بالمنطقة، أو محاولته تأسيس زاوية قرب تيميمون وفشله في ذلك ثم نجاحه بعد تحوله إلى تمنطيط في إقامة زاوية صارفا النظر عن فكرة تأسيس السوق، أما إثارته لقضية يهود توات التي سممت العلاقة بينه وبين الحكم الوطاسي بفاس الذي اتهمه بأن له طموحا يتجاوز مجرد الاهتمام بالقضايا الشرعية الفقهية إلى السعي للسيطرة على الحكم[19] فرغم أنها قضت على أي تفكير لديه في العودة إلى الشمال فإنها فتحت أمامه آفاقا لنقل اهتمامه ونشاطه الفكري والديني نحو الجنوب في بلاد السودان بأفريقيا جنوب الصحراء.

ورغم أن المعطيات التاريخية تبين أن مجال المغامرة كان مفتوحا في الشمال لو كان حقا ذو طموح سياسي، فإن نشاط المغيلي في توات وبلاد السودان يوضح وينفي ذلك فمحاولته حسب المأثورات الشفهية إقامة سوق قرب تيميمون بقورارة تنبئ بأنه كان يريد تكسير الجالية اليهودية اقتصاديا بوضع يده على نقطة قوتها وهي السوق مجال نشاطها الاقتصادي ولعدم تمكنه من ذلك أسس زاوية تمنطيط بتوات لمحاربتهم دينيا بعد محاربتهم سياسيا بواسطة العنف المادي المباشر، فقراءتنا للمعطيات الشفهية بصورة مغايرة يمكن أن نتعرف على شخصية المغيلي ومواقفه من حوادث العصر.

إن امتداد وتوسع دور الزاوية الطرقية عبر شيوخها خارج مجالها التقليدي الديني الروحي والتربوي في تلك الفترة كان أمرا شائعا خاصة في المناطق المعزولة البعيدة عن سيطرة السلطة السياسية المركزية، أو المناطق المضطربة سياسيا بسبب ضعف وتفكك بنيتها السياسية، حيث تقوم بأداء بعض الأدوار الاجتماعية كفض النزاعات بين القبائل والأفراد لغياب الهيئة القضائية أو العسكرية كتعبئة السكان وقيادتهم في الدفاع عن أنفسهم باعتباره واجبا دينيا لتقاعس السلطة السياسية نتيجة الضعف أو غيره عن القيام بواجب الجهاد للدفاع عن دار الإسلام، أو الاقتصادية بتقديم العون والمساعدة للسكان والدفاع عن مصالحهم الاقتصادية.

فتوسع دور الملياني في البداية حتى الاصطدام مع الحكم الوطاسي والزياني بسبب مايراه تقصيرا في القيام بتحمل المسؤولية تجاه الرعية، بأداء ما يفرضه الواجب الشرعي لتحمل إمارة المسلمين، ثم تقلصه بعد تحالفه مع الأتراك الذين تكفلوا بهذا الجانب، مقتصرا في نشاطه بالتركيز على الجوانب الروحية والتربوية والاجتماعية.

[19] عبد القادر زبادية/ التلمساني محمد بن عبد الكريم المغيلي/ الأصالة العدد 28 الجزائر 8/7 / 1957 ص 212

وامتداد وتوسع دور المغيلي إلى خارج المجالين الديني الروحي والاجتماعي في محاولته تأسيس سوق بإقليم توات وممارسته للعنف ضد الطائفة اليهودية وهما مجالان من اختصاص الدولة التي من وظائفها تنظيم الحياة الاقتصادية واحتكار العنف، ينبع من طبيعة المؤسسة الطرقية التي ينتميان إليها والتي تتوسع وتتمدد وظائفها، أو تنكمش وتتقلص حسب حاجات ومتطلبات الحياة الاجتماعية في الفضاء الذي يحتضنها.

الخلاصة:

ختاما ماذا بقي من تجربة كل من سيدي أحمد بن يوسف الملياني، والشيخ محمد بن عبد الكريم المغيلي في رحلتهما عبر الصحراء، ولو أنهما اتخذا اتجاهين معاكسين في رحلة عبور هذا الفضاء؟

بالنسبة لسيدي أحمد بن يوسف الملياني الذي ترجع المأثورات الشفاهية أصله إلى توات وبالتحديد إلى الدامود وهو أحد القصور بإقليم توات وقد إنتقل من توات إلى تلمسان غير أنه ليست لدينا أية معلومات حول هذه الفترة المبكرة من حياته، ولو أن انتقاله هذا يبدوا إراديا بالمقارنة مع اضطراره إلى الهجرة من تلمسان إلى وهران ثم لجوئه إلى قلعة بني راشد ببلاد هوارة لتنتهي رحلته في الحياة دفينا بمليانة نتيجة مطاردة الحكم الزياني لظروف وملابسات تاريخية بسبب موقفه من الأحداث، إلا أن ممارسة العنف المعنوي ضده تبدو هي سبب انتقاله من الجنوب الكبير نحو شمال المغرب الأوسط، يبرز ذلك في المأثورت الشفاهية حول ولادته ثم انتقاله إلى الشمال: لما وصل نبأ ولادة سيدي أحمد إلى والده سيدي منصور دفين قصر تبلكوزة بغورارة، وقد كان طاعنا في السن عندما رزق بالصبي مما جعله محل تندر جماعة قصر دامود بتوات، فما كان من الوالد إلا الرد عن طريق الكرامة لإسكاتهم فأخذ الوليد ورماه في النار وكانت الكرامة أن احترقت لفائف القماط ولم يصب الصبي بأي أذى، ولأنه أدرك من هذا الاستقبال للوليد كرفض له قد يتسبب له في متاعب معنوية ومعاناة فقد كانت الكرامة الثانية بأن أخذه والده ورما به في الهواء فسقط في منزل شخص يدعى يوسف بقلعة بني راشد تبناه ورباه ومن ثمّ صار ينسب إليه وإلى القلعة سيدي أحمد بن يوسف الرشيدي،[20] ورغم هذا العنف المادي والمعنوي الممارس ضده فإن رده كان فيما كتب له البقاء والانتشار من رحلته في الحياة وهو تراثه الروحي المستمد من تجربته الصوفية الزورقية أو عبر الطرق المتفرعة عنها لاحقا، حيث عمّ الغرب الجزائري والمغرب الشرقي والجنوب الكبير فرحيله المادي بجسده أو تهجيره لم يمنع تراثه الروحي من الانتشار في الفضاء الذي ترجع إليه أصوله، والفضاء الذي هجّر منه. أما مواقفه السياسية من أحداث الرحلة التي عاش فيها وتدخلاته في الشأن العام وتحالفاته فقد طواها التاريخ مثل تلك المرحلة واحتضنتها بطون الكتب لا يعرفها إلا المهتمون من الخاصة، أما العامة فلا تعرف عن سيدي أحمد بن يوسف الملياني إلا أنه أحد الأولياء من رجال الله الصالحين.

أما المغيلي فإن ثورته على الأوضاع ومواقفه الحادة منها والعنف الذي مورس ضده من طرف الحكام بتواطؤ من الفقهاء التي اضطرته للهجرة نحو الجنوب الكبير الذي فتح أمامه مجال النشاط في بلاد السودان بإفريقيا أما إنتاجه الفكري في الفقه والتفسير واللغة والسياسة الشرعية فقد احتوتها بطون المخطوطات والكتب، في حين بقي تراثه الروحي المستمد من تجربته الروحية مجسدة في ممارسته الصوفية المؤطرة في الطريقة القادرية الذي انتشر في الجنوب الكبير وبلاد السودان بغرب أفريقيا، رغم محاولات شخصيات صوفية قادرية قدمت إلى المنطقة من فضاءات أخرى وبالتحديد من مصر ممثلة في الشيخ محمود

[20] محمد حاج صادق / مليانة ووليها سيدي أحمد بن يوسف مرجع سابق ص ص 76 / 77

البغدادي شيخ الطريقة المحمودية، في1550م[21] فإن تجربة المغيلي القادرية هي التي كانت لها الهيمنة والانتشار عبر فروعها المتعددة، رغم اضمحلال الأسس التجارية والاقتصادية للعلاقات بين الفضائين والتي ساهمت المغامرة العسكرية للسلطان المنصور السعدي في1591م في تعميقها بتبديل وجهة المنتجات التجارية نحو الساحل لفائدة التجار الأوروبيين فإن بصمات الطابع الإسلامي في شمال أفريقيا والصحراء تبرز بشكل واضح جدا على النخبة المثقفة من المسلمين في أفريقيا السوداء[22]حتى بداية القرن20 الميلادي.

فرغم العنف الذي مورس ضدهما فإن تراثهما الروحي كان هو الرد على هذا العنف، وذلك لانتمائهما إلى المؤسسة الطرقية الصوفية، التي من تقاليدها الراسخة مواجهة العنف بالتسامح بدل الانتقام.

*على إخواننا الكتاب أن يصححوا مقالاتهم وقصصهم قبل إرسالها إلى المجلة.

* العبارة السليمة....سمة اللغة الجميلة.

* الجملة الواضحة...مفتاح الفكرة القيّمة.

[21] عبد الباقي مفتاح / أضواء على الشيخ عبد القادر الجيلاني وانتشار طريقته / مرجع سابق ص 409
[22] يوري كريم فال / المصادر العربية للتاريخ الأفريقي : التقييم والآفاق / مرجع سابق ص 213

تخلف .....على ذوقك

بقلم : زينب ع.م.البحراني

مظاهر التخلف المُعاصرة في مُجتمعاتنا العربيّة تفيض عن صفحات المُجلّدات لو شئنا تدوينها، والمشكلة أنّ أكثر النّاس يعتبرونها ضرورة من ضرورات حياتهم التّي لا تستقيم إلا بها بدلا من اعتبارها تخلّفًا يستحقّ الاستحمام تطهّرًا من سلطته على تطوّر المجتمع.. ولئلا أطيل عليكم في المقدّمة، أتركُكم لمواجهة مشاهد التخلف تلك.. واحدًا بعد آخر. ومازال هُناك المزيد.

1- ظاهرة أولئك الأشخاص الذين لا يحتملون العيش في بيئة دون أن يجدوا من بوسعهم الاختلاف والتشاجر معه، ودون أن يكون لهم عدوا يؤذونه ويغتابونه لسبب.أو دون سبب، وكأنّ فترات الهدوء والسلام في حياتهم مستحيلة.

2- ظاهرة أولئك الذين يختلفون في الرّأي مع رأي معارض فإن أقصى ما تصل إليه حيلتهم هو الإفصاح عن حقيقة أصلهم بالشتم والبذاءة واللمز الساخر ليبدو على الفور عجزهم الواضح عن النّقاش الرّاقي المحترم.

3- موضة تفاقم أعداد جهات عمل القطاع الخاص التي تستغل غفلة الجهات المسؤولة عن حقوق الموظفين لتمتص جهد مخدوعيها الشباب من الذكور والإناث دون أن تدفع أجورهم، ثمّ تستبدلهم كل بضعة أشهر. بدماء جديدة يسهل خداعها وابتلاع جهدها دون أدنى مقابل.. من جديد.

4- ظاهرة المدير الفاشل الذي لا يكف عن صبّ إسقاطات فشله على موظفيه متهمًا إيّاهم بسوء الأداء، دون أن يفطن إلى أن الفجوات في سلوكهم وأدائهم مردّها يعود إلى فشله في تأدية دوره الواجب في إرشادهم وتوجيههم برفق واحترام وإصرار على أن يكون بصرامته مع ذاته قدوة لهم، يطيعونها حبًا لا رُعبًا.

5- ظاهرة تناقص التكافل والتعاون الجاد بين أفراد المجتمع.. لا أعني هنا الصدقة على الفقراء.. وإنّما أعني أن يساعد القادر منّا على أمر ما من يعجز عن خوضه أو إتمامه دون معونة.. ولا أعني هنا الذين يلقون بكلّ ما يجدر بهم فعله على كاهل سواهم لإنجازه، وإنّما أولئك الذين يبذلون أقصى ما بوسعهم لتسيير شأن من شؤونهم دون مساعدة مخلوق.. بلا جدوى.

6- ظاهرة تصاعد أعداد أولئك المعقدين نقصيًا، الذينَ لا يعجبهم من سلوك الآخرين العجب ولا الصيام في رجب أو غير رجب!.. مصرّين على أنّهم وحدهم الذين على حق، وبقية خلق الله – ما لم يوافقوهم على خطأ!!

7- مشهد عامّة النّاس الذين يُساهمون في التهاب نار التمزقات الطائفية والإنسانية بين خلق الله بسلوكياتهم المتعصبة، لأجل أسباب يظنونها وجيهة.

8- إدارة بعض المواقع الإلكترونيّة الغير مؤهلة صحفيًا، إلى الحد الذي يجعلها تسمح بنشر تعليقات القرّاء الجارحة تجاه كتّابها بحجّة حريّة الرّأي!. دون أن تفطن إلى أنّها بذلك تساهم في نشر التخلف بدفع الكاتب إلى الانسحاب والانزواء وتعبيد الطريق للجهلة من أرباب الجماجم الخاوية في تسيير المجتمع.

9- مشهد الشخص الذي يتعمد عدم الرّد عليك مهما اتّصلت به أو راسلته هاتفيًا أو بريديًا، إمّا من باب سوء الذوق أو عدم تقدير قيمتك كإنسان، وعندما يتصل بك مرة أو يرسل لك رسالة يتيمة وتسهو عن الرّد عليها أو حتى تجبرك الظروف على التأخّر ساعة يُحاكمك مُحاكمة المجرمين، وربّما يقطع علاقته بك إلى الأبد!

10- مشهد أولئك الذين يجرؤون على توبيخك لأنّ هاتفك المحمول مقفل أو مشغول!!.. وكأنّك سكرتيرًا مرصودًا للرّد على مُكالماتهم فقط، أو كأنّك أجيرًا لديهم يدفعون راتبه وفواتيره!.

11- ظاهرة الأشخاص الذين ما أن يقع عنوان بريدك الإلكتروني تحت رحمة بريدهم صُدفة حتى يُسارعوا بإضافتك إلى تجمّعاتهم البريديّة (الجروبات) دون استئذان، ودون أدنى مُراعاة لرغبتك أو موافقتك أو عدمها.

12- ظاهرة أولئك الذين يضيفون عناوينهم إلى قائمة المحادثة الفورية الخاصة بك (الماسنجر) دون استئذان ودون التعريف بأنفسهم، وحين تضطر إلى حظر أسمائهم المجهولة بالنسبة لك يتخذون قرارا فوريًا بشن العداوة عليك وعلى سُمعتك!

13- ظاهرة الآباء والأمّهات الذين يُحاولون تأديب أطفالهم بوسائل قليلة الأدب كالضرب أو الصّراخ.

14- مشهد الأم الجاهلة التي تسارع بالصراخ والولولة بصوت مُنكر لاطمة وجهها وصدرها ورأسها أمام أتفه خلاف طفيف مع الأبناء، صغارًا كانوا أم كبارًا.

15- مشهد الآباء والأمّهات الذين بدلا من أن يستوعبوا مراهقة وشباب بناتهم وأبنائهم بالرّفق والحوار اللين والإنصات لوجهات النّظر يثورون في وجوههم سريعًا بطريقة تؤكّد فشلهم في التّربية، وتدفع أبناءهم إلى الانزواء أكثر، والتحوّل إلى كاذبين مُحترفين.. وربّما مجرمين في المستقبل.

16- ظاهرة أولئك الذين يتبادلون العلاقات الشفهية المتسخة عبر الهاتف المحمول، ويُسمّونها حُبًا!!

17- ظاهرة الارتباط والزّواج العشوائي – بمعنى الكلمة- في بلدنا.

18- مشهد بعض شرائح المُجتمع العربي التي تعامل كل فتاة لم تحقق ضربة حياتها بالفوز بزوج بين سن 15- 22 على أنّها عانس فائضة عن حاجة المجتمع.

19- مشهد بعض أبناء البيئات المتخلفة مجتمعيًا، الذين مازال الواحد منهم يريد أن يعيش دور (سي السيّد) على فتاته حتى قبل الزّواج بها، ويبدأ أولى مراحل تفرعنه بالتطفل والتسلّط على ذوقها ومصروفاتها الخاصة وعلاقاتها الشخصيّة مع أهلها وأقاربها وصديقاتها ونومها ولباسها وطعامها وشرابها، ثمّ ينهار باكيًا في حضن أمّه حين تبصق تلك الفتاة خاتمَهُ في وجهه وهي تقسم أنّ بقاءها دون رجل مدى الحياة أرحم من تلك القضبان الأبديّة!.

20- مشهد الرّجل الذي يتخذ قراره بالزّواج بفتاة تحت العشرين رغم تجاوزه الثلاثين أو حتى الأربعين، ثمّ يبكي بعدها دمًا حين يدرك مدى اتساع مساحة فجوة التفاهم بينهما.

21- مشهد الزّوج الغير ناضج نفسيًا واجتماعيًا، الذي بدلا من أن يكون جناحًا لزوجته، أو على أقلّ تقدير.. عُكّازًا، يتحوّل إلى عبء جديد على كاهل حياتها.

22- مشهد الرّجل الذي يخون زوجته سرًا، سواء كان ذلك حسيًا أو معنويًا، ويدّعي الورع أمام النّاس كي يمجّد المجتمع وفاءه الوهميّ.

23- مشهد الرّجل الذي يقصّر في رعاية حياة امرأته.. ابنته.. زوجته.. أخته.. فتضطر للجوء إلى رجل آخر يدمّر ما تبقى من قوّتها الرّوحيّة وحياتها على الرّغم منها.

تخلف .....على ذوقك

بقلم : زينب ع.م.البحراني

24- ظاهرة الرّجال في أواسط العمر، الذين لا يخافون ربّ العالمين في محاولاتهم استغلال عواطف الإناث الشابّات دون مقابل ماديّ أو معنوي، ودون ارتباطات جديّة يقرّها المجتمع، في الوقت الذي يُبللون فيه سراويلهم هلعًا حين سماع أصوات زوجاتهم من بعيد!

25- مشهد رجُل الدّين الذي يستغلّ مكانته في المجتمع لاستغلال النّساء ماديًا وعاطفيًا كالسّحرة، ومشهد رجل الدين الآخر الذي يتعامل مع النّساء كأكياس قمامة يجب عزلها عن المجتمع.

26- ظاهرة الرّجل السّعودي الذي يتوهّم أنّه بمنع نسائه من قيادة السيّارة فإنّه يُحافظ على عرضه، وكأنّ بقيّة الرّجال الذين يسمحون لنسائهم بذلك في دول مجلس التعاون الخليجي وبقيّة أقطار الوطن العربي والإسلامي لا يهتمّون لأعراضهم ولا يعتنون بنسائهم!.

27- مشهد الشخص الغير موهوب الذي يريد التسلل إلى الوسط الأدبي أو الإعلاني أو الفنّي بالقوّة وغصبًا عن رغبة الجمهور وذوقه!

28- ظاهرة إصرار المجتمع على اعتبار المرأة قاصرة عن بلوغ سن الرّشد العقلي والنضج النفسي مهما أثبتت ثقافتها ودورها الاجتماعيّ بشهادة الشّهود، فيطاردها ويُحاصرها مثل حصاره خطوات صبيّة غريرة!.

29- القوانين التي مازالت عرجاء في رعايتها حقوق المرأة، لا سيّما المرأة المثقفة، أديبة كانت أو فنّانة، فتذوي روحها يومًا بعد آخر بين يدي سلطة مجتمع جاهلة وأسرة غير واعية.

30- ظاهرة أولئك الذين يدفعون ثمن سبعة كُتب في وجبة عشاء بين جُدران مطعم، ويُطالبون الكاتب أو المؤلف ذي الظروف المادية الصّعبة بنسخة مجانيّة عن كتابه بدلا من السماح لمحافظهم ا لأسكتلنديّة تتنفس لحظات خارج جيوبهم وشراء تلك النّسخة من المكتبة!. --

على إخواننا الكتاب أن يصححوا مقالاتهم وقصصهم قبل إرسالها إلى المجلة

مغارة الدم

شوقي ريغي

قصيدة

شهد هذا الأسبوع ثالث عملية انتحار (ناجحة) من على جسر سيدي امسيد بقسنطينة لشاب بالغ من العمر كذا وعشرين سنة.

جريدة اليوم الفلاني

-1-

بين الصخرين، إلى الوادي
حلّقت لأبعد أبعادي
وشعرت التربة ترشفني
فحضنت جميع الأجساد
"سرتا من كبرت في غيّي
نكرت إغواء الميعاد
وامتد الجسر إلى حتفي
لا ينفذ فيه استنجادي
...لتكاد الهوة تنهيني
أجيالا قبل الميلاد
...
يا (العاليا) ثأري مجهول
لم أحفظ وجه الجلاد
اختلط الهارب بالصامد
والمجرم وسط الزهّاد
...
وشفاه الهوة تهمس لي
لا تعبر من هذا الجسرِ
لا ترشف من هذا الزهرِ
لا تعشق في هذا العمر

(الباي) سيطفئ مصباحي
ليطوف الوزر بلا وزر
والفجر يخون كما الباقي
أزهارا تولد في الفجر
...
الظلمة تحفر ذاكرتي
وحدي مطلوب في الثأر
أعطتني وقتا للموتً...
ورمت بالباقي في ظهري
والمستقبل مثل الماضي
الموت يعاف من الفقر
والزمن العابث، والعصر
إن الإنسان لفي عهر
...

-2-

عريني أختي عريني

لنعل كؤوس الغسلين

الهوة تشبه إيماني

تثبت أوهاما بيقيني

مغارة الدم

شوقي ريغي

ما هذا الثلج على قبري؟

عريني أختي عريني

لأعد خدودي وعيوني

لمواسم جني الزيتون

"الزهر سينبت من جسدي

وسينبت ممن قتلوني

وستنسى الدنيا كم قذفوا

من هذا الجسر الملعون"

عريني أختي عريني

عري أحلامي وجنوني

عري للعالم مأساتي

نذبات في ذاك الورد

...

عبروها في عز ضحاها

كعبور الخنجر في الخد

(أمي لن تبكي، وحبيي

يقدر أن يعشق من بعدي).

-3-

الباي توضأ ثانية

ليصلي المغرب بالجند

وشفاه الهوة تهمس لي

لا تخرج من هذا اللحد

نفس الأسطورة قد هبطت

كان (الهبهاب) على العهد

واحتلس الباي عباءته

والليل مع العسكر جابٌ

بين الصخرين إلى الوادي

واعتقل الشيخ الكذاب

واختارك أختي شاهدة

غلب الإرهابَ الإرهاب

...

ماذا يا أختي في وسعي؟

أأقابل صدري الكلاّب؟

شوقي ريغي

أأسدّ عليه الأبواب؟

أأهدم هذا المحراب؟

وشفاه الهوة تلقفني

جينات قبل الميلاد !؟

وصليبا في كل فناء !؟

وأضاح وفق الأعياد!؟

جسدي في الهوة مطلوب

ليعمد أرض الميعاد

أختي عريني.. عريني

كي أفضح وجه الجلاد

...

أختي عريني..

عريني

كي أفضح وجه الجلاد.

رؤية حديثة إلى شخصية أبي نواس ومجونياته

جواد غلام على زاده عضو الهيئة العلمية بجامعة زابل- ايران-

خلاصة البحث

إن المتتبع لأخبار أبي نواس وحياته من خلال الكتب التواريخ ليجد منه انسانا عابثا ماجنا خليعا يشرب الخمر ويغرق في الموبقات وليس هذا إلا ظلما وغلا ألقاهما بعض مؤرخي كتب الأدب عامدا أو غير عامد على عاتق إنسان متّق صالح هو أبو نواس. القصد من هذا البحث هو الكشف عن الأقنعة التي سترت ولا تزال شخصية أبي نواس الحقيقية راجين من المولى التوفيق فيه.

الكلمات الرئيسية: أبو نواس، المجونيات، الشخصية الحقيقية

المقدمة:

إشتهر أبو نواس بالخمر والمجون حتى أصبح أسطورة فيهما على مر العصور وانتقل هذا الخبر إلينا سلفا عن سلف حيث لم يدقق في صحته أو كذبه إلا قليلون من الأدباء والمنصفين ولا يخفى لمن يتورق صفحات الكتب التواريخ أنها مليئة بما ذكره الروات من خلاعة ومجون واستهتار في جوانب شتى من حياة أبي نواس ومن جانب آخر نراهم يذكرون أنه كان عالما بارعا وحافظا للقرآن الكريم وبصيرا بعلومه المختلفة كما روى عنه الكثيرون من الفقهاء روايات وأحاديث مما يجعلنا نشك على الأقل _إذا لم نرفض_ في مجونه السافر وفجوره البارز اللذين تحدث عنهما الكثير من أصحاب التواريخ. فمن هذا المنطلق قمنا بدراسة تحليلية حول مجونه وما نسبوا إليه من المجونيات والخمريات حتى تتبين لنا شخصية أبي نواس الحقيقية من وراء السحب المظلمة التي أخفَت شمس وجهه طوال القرون المتمادية وذلك من خلال المواضيع التالية:

1- اسمه، ولادته ووفاته

2- دينه ومذهبه

3- مجونه وخمرياته:

الف) عامل الإنتحال

ب) العامل السياسي

ج) العامل العقيدي والفكري والديني

د) عامل التجديد في الشعر والسعاية

ز) عامل المباراة:

هـ) عامل الدعابة والظرافة:

4- حصيلة البحث

1- اسمه، ولادته ووفاته:

هو الحسن بن هانيء بن صباح بن عبد الله بن الجرّاح(1) وكنيته أبونواس. "سئل عن كنيته وما أراد بها ومن كنّاه بها، وهل هو نَواس أو نُواس، فقال: نواس، جَدَن، يَزَن، كَلان وكَلاع أسماء جبال ملوك حمير والجبل الذي لهم يقال له: نُواس."(2)ويقال:" كانت كنيته الأصلية أبا علي وإنّما كان يشتهي أن يلقب بأبي نواس لشهرته وأنه من أسماء ملوك اليمن."(3) وكان أبوه حائكاً وقيل: كان من جند مروان بن محمد ــ آخر خلفاء بني أمية ــ من أهل دمشق وكان فيمن قدم الأهواز في أيام مروان للرّباط والشحنة، فتزوجّ بـ «جلبان».(4) وهي كانت من بعض مدن الأهواز.(5) فأصبحت بذلك الأهواز مولد شاعرنا إلا أن الرواة اختلفوا في سنة ولادته وقد جمع ابن منظور كلّ هذه الروايات في كتابه قائلا: "كان مولده في سنة ست وثلاثين ومائة وقيل: سنة خمس وأربعين وقيل: سنة ثمان وأربعين وقيل: سنة تسع وأربعين."(6) وقد ورد في كتاب طبقات الشعراء: "ولد بالأهواز، بالقرب من الجبل المقطوع المعروف براهبان سنة تسع وثلاثين ومائة."(7) ومهما قيل في سنة ولادته فإنه ليس من شك أن سنة ولادته تتراوح بين سنوات مائة وست وثلاثين حتّى مائة وتسع وأربعين. وكما اختلف الرواة في سنة ولادته، اختلفوا في سنة وفاته فيقال: "إنه مات سنة ستّ وتسعين ومائة وقيل: مات ببغداد في سنة خمس وتسعين ومائة وكان عمره تسعا وخمسين سنة ودفن في مقابر الشونيزية في تلّ اليهود."(8)

رؤية حديثة إلى شخصية أبي نواس ومجونياته

جواد غلام على زاده عضو الهيئة العلمية بجامعة زابل- ايران-

2- دينه ومذهبه:

سترت حياة أبي نواس بكثير من أستار الغموض والخفاء ولا سيّما الناحية الدينية منها. فحينا كان يُتّهم بـ "الزندقة" وقد سجن عدة مرات بهذه التهمة. وحينا "كان يتّهم برأي الخوارج".(9) على أن من الأدباء من يعتقد بتشيع أبي نواس وأنه كان يميل مع أهل البيت عليهم السلام سراً لا يجسر على المجاهرة به، ومن الدلائل الهامة التي تشير إلى تشيع أبي نواس، ما قاله أبو العلاء المعري عنه حين يقول: "ولا ارتابُ أنّ دعبلاً كان على رأى الحكمي (أي أبو نواس) وطبقته، والزندقة فيهم فاشية ومن ديارهم ناشئة." (10) فإننا إذا نظرنا بدقة في قوله تبين لنا، أوّلاً أنه لا يؤيّد زندقة أبي نواس بل يؤيد تشيعه حيث يقول أنني لا أرتاب في أنّ دعبلاً كان على رأي الحكمي. وليس يخفى على أحد تشيع دعبل وإخلاصه لآل البيت عليهم السلام وشعره الصادق فيهم.

3- مجونه وخمرياته:

فقد أجمع غالبية الذين كتبوا عن سيرة أبي نواس وشخصيته على أنه كان عابثاً فاسقاً ماجناً أو على أحسن الفروض نقول أنه تضاربت الآراء وتباينت الأخبار فيما يتعلق بشخصية أبي نواس وورود طائفة كثيرة من الأشعار الخمرية في ديوانه وانتسابها إليه بحيث لايتاح للإنسان التعرف الصحيح على حقيقة أمره وحقيقة شعره الخمري ونرى الأدباء يذهبون في ذلك مذاهب شتى فبعضهم يرمونه بسهام الكذب والإفتراء وينسبون إلى الشاعر كل مجون واستهتار وهؤلاء عددهم كثير ومن أمثالهم حنا الفاخوري(11) ورينولد نيكلسون(12) وبعض منهم يأخذون من هذه القضية موضع التأمل والتشكيك في كثير من هذه القصائد الماجنة المنسوبة إلى أبي نواس ويعتقدون أن الشاعر قد أحيط بمبالغات كثيرة في تصوير مجونه ومنهم الدكتور شوقي ضيف(13) والدكتور آذرشب(14). مردّ هذه الخلافات العميقة بينهم إلى الأخبار المتناقضة في حياته وشعره فعلى سبيل المثال نرى في شعره ما يدل على مجونه وهكذا ما يدل على زهده وانظر إلى الآراء المتباينة في زهدياته إذ قيل إنه كان يقول هذه الزهديات بعد أن يزجّ في السجن، وقيل إن الشاعر قالها في آخر سنيّ حياته بعد أن كف عن مجونه(15) على أن الدكتور شوقي ضيف يرد هذا الرأى ويقول: "أما الزعم بأنه كف في آخر حياته عن الملاذ فهو زعم باطل، إنما تلك كانت لحظات صحو تعتريه من حين إلى حين"(16) ثم يذكر من بديع ما نظمه في هذه اللحظات قوله:

يا رُبَّ وَجـهٍ في التُّـرابِ عَتيـقِ ... ويا رُبَّ حُسنٍ في الترابِ رَقيـقِ

فقُل لِقريبِ الدارِ إنكَ راحِلٌ ... إلى مَنزِلٍ نائي المَحَلِّ سَحيـقِ

وما الناسُ إلا هالِكٌ وابنُ هالِكٍ ... وذو نَسَبٍ في الهالكين عَريـقِ

إذا امتَحَنَ الدُنيا لَبيبٌ تَكَشَّفَت ... لَه عَن عَـدُوٍّ في ثيابِ صَديـقِ(17)

الحقيقة أنه مهما كان من الأخبار المتناقضة في أبي نواس فإنهم إتفقوا جميعا على غزارة علمه وتفقهه ووجود ما يدل على الزهد وهكذا ما يدل على المجون في الأشعار المنسوبة إليه فلا بد أن نركز على هذه القضايا ونتناولها حتى نصل إلى معرفة صحيحة عنه.

وأما بالنسبة إلى معارفه فقد قال ابن منظور: "كان أبو نواس متكلماً جدلاً، راوية فحلاً، رقيق الطبع، ثابت الفهم في الكلام اللطيف. ويدلّ على معرفته بالكلام أشياءُ من شعره."(18)

وقال الجاحظ: "كان نحيفاً، في حلقه بحّة لا تفارقه وكان إذا دخل حلقه الدرس، التفت القوم إلى حسنه وحداثة سنّة وذكائه وقوة تحصيله. قرأ القرآن على يعقوب الحضرمي — إمام القراء — فلما حذّق القراءة رمى اليه يعقوب بخاتمة وقال : إذهب فأنت أقرأ أهل البصرة"(19). وهكذا ورد في كتاب طبقات الشعراء:" كان أبو نواس عالماً فقيهاً، عارفاً بالأحكام والفتيا، بصيراً بالاختلاف،

رؤية حديثة إلى شخصية أبي نواس ومجونياته

جواد غلام على زاده عضو الهيئة العلمية بجامعة زابل- ايران-

صاحب حفظ ومعرفة بطرق الحديث. يعرف ناسخ القرآن ومنسوخه، محكمه ومتشابهه. وقد تأدبّ بالبصرة، وهي يومئذٍ أكثر بلاد الله علماً وفقهاً وأدباً، وكان أحفظ لإشعار القدماء والمخضرمين وأوائل الإسلاميين والمحدثين."(20) فبدا لنا من خلال هذه الأقوال أن أبا نواس كان من كبار رجال العلم والأدب والحديث في عصره. وهذه الأقوال في الحقيقة غرفة ماء اغترفناها من بحر لضيق المجال غير أنها أكثر من هذا. وأما في ما يخص زهده فلا يخفى لمن يتورق صفحات أشعاره أن الزهد قد أخذ مكانته من أشعاره وأن الشاعر طرق هذا الفن بحيث أجاد فيه وأحسن حتى أصبحت أشعاره في هذا الفن أناشيد وتراتيل للمؤمنين على مرّ العصور لوضوحها وعذوبتها وعمقها ومن هذه الأشعار قوله:

إلهَنا ما أعدلَك مليكَ كلِّ مَن مَلَك
لبَّيكَ قد لبَّيتُ لك
لبّيكَ! إنَّ الحمدَ لَك والملكَ لا شَريكَ لَك
ما خابَ عَبدٌ سألَك أنتَ لَهُ حيثُ سَلَك
لولاكَ يا رَبِّ هَلَك(21)

هذا الأبيات وكذلك سائر أشعاره الزهدية تنمّ عن تجربة شعورية صادقة للشاعر مع ربه حيث يقول حنا الفاخوري بهذا الصدد: "في شعره الزهدي صدق ورقة وعذوبة مؤثّرة "(22) ولاريب أن مثل هذه الزهديات في أشعار أبي نواس تجعلنا نشك ونتأمل – على الأقل- فيما قيل عنه من مجون وخلاعة. وأما فيما يتعلق بمجون أبي نواس فليس من شك في وجود طائفة كبيرة من المجونيات والخمريات في ديوانه وما جاء عنه منتشرا في الكتب الأخرى، غير أن تأييد هذه الأشعار تحتاج إلى دقة نظر، وظرافة رؤية، فهناك عوامل مختلفة تحول دون تأييد هذه الشخصية العابثة التي ذكرها المؤرخون والرواة من خلال هذه المجونيات ونحن نورد هذه العوامل فيما يلي:

الف) عامل الإنتحال:

لانبعد عن الحق إذا ادّعينا أن كثيرا من مجونيات أبي نواس منحولة نحلوها إليه الناس أو حتى الخلفاء والأمراء والوزراء، والذين كان لهم وَضعهم الطبقي والاجتماعي الخاص إلى جانب ما يتمتّعون به من نفوذ سياسي، وفي الحقيقة كانت لهم شخصيتان: الأولى هي الشخصية الرسمية عند الناس تحافظ على العفّة والطهارة والرزانة. والثانية شخصية عابثة ماجنة تَظهر في خلواتهم. هؤلاء إذا حضروا مجالس الأنس والطرب مع الغلمان والجواري والمغنّين، جادت قريحتهم بشعر مُسفّ فاحش نسبوه إلى أبي نواس خوفاً من قدرهم وموقعهم الاجتماعي والسياسي(23) ولا نبالغ إذا قلنا إن دواوين الحسين بن ضحاك الخليع ونظرائه من المجان تلك التي فقدت قد دخلت في ديوان أبي نواس كما نرى ابن المعتز قائلا: "إن العامة الحمقى من الناس قد لهجت بأن تنسب كل شعر في المجون إلى أبي نواس وكذلك تصنع في أمر مجنون بني عامر؛ كل شعر فيه ذكر ليلى تنسبه إلى مجنون"(24) ولذلك يكون من الخطأ أن ننسب إليه كل ما جاء في ديوانه من خمريات وغزليات عابثة ثم أضف إلى هذا موقف الصولي من ديوان أبي نواس. فقد رفض أبو بكر الصولي كثيرا مما نسبوا إلى أبي نواس في ديوانه برواية حمزة الإصفهاني. والديوان برواية الصولي يخلو من كثير من شعر المجون والابتذال.

الف) العامل السياسي:

من أهم العوامل التي جعل أبا نواس ماجنا عابثا في لسان التاريخ هو تمرده على السلطة الجائرة الفاسقة وحبّ الناس له مما جعل السلطة الحاكمة أن تخاف من هذه الشعبية وأن لاتقتله جهرة ولذلك عكفت إلى حيل أخرى للحيلولة دون هذه الشعبية الكبيرة، فاتهموه بالزندقة حينا والشعوبية حينا آخر -فعلهم مع الكثيرين من الشعراء والأدباء من أمثال: ابن المقفع، وعبد الحميد

رؤية حديثة إلى شخصية أبي نواس ومجونياته

جواد غلام علي زاده عضو الهيئة العلمية بجامعة زابل- ايران-

الكاتب، وصالح بن عبد القدوس، وبشار بن برد. ومكانة هؤلاء الأفراد في معاداة العرب لعنصريتهم لا تخفى- ومن جرّاء ذلك غضبوا على أبي نواس فسجنوه مرات عديدة كما نسبوا إليه أشعارا خمرية وخليعة يشوّهون بها سمعته وبذلك يقللون من محبوبيته عند الناس وقيل بهذا الصدد: "تجذبه بغداد فيتحول إليها ويقدمه إسحق الموصلي إلى الرشيد، ولا يلبث أن يغضب عليه فيُسجن، لما يلجّج فيه من عصبية مسرفة لمواليه القحطانيين"(25) وقيل "حُبس أبو نواس بما ذكر عنه من الزندقة، ولم يزل محبوساً في حبس الزنادقة حتى مات الرشيد وقام الأمين."(26) وقد بقي في سجن الزنادقة أكثر من سنتين، فتوسط له الفضل بن الربيع – وزير الأمين – فأطلقهُ الأمين وجعله نديماً وشاعراً له، حيث يقول:

إنّي أتيتكم مِنَ القبرِ   وَالناسُ مُحتَبَسُونَ لِلحَشرِ
لولا أبُو العَبّاس* ما نَظرَت   عَينيَّ إلى وَلَدٍ ولا وَفر(27)

ومما يؤيد وجود العامل السياسي في جلب سوء السمعة لأبي نواس ما جاء في أخبار المأمون أنه لما اشتدت الحرب بين الأمين والمأمون حاول أن ينسب إلى الأمين كل قبيح؛ ومن ذلك تهويل ما اشتهر به أبو نواس من فساد عندما كان نديما للأمين. وعمل المأمون كتبا بعيوب الأمين لتقرأ على منابر خراسان، وكان مما عابه به أن قال: "إنه استخلص رجلا شاعرا ماجنا كافرا يقال له الحسن بن هانئ ليشرب معه الخمر ويرتكب المآثم ويهتك المحارم"(28)

ب) العامل العقيدي والفكري والديني:

من أخرى جنايات التاريخ على أبي نواس هي الأخبار التي تقول إنه كان يختلف إلى حلقات الحكام والأمراء المجّانين في الحانات ويأنسها والحق أنه كان يتهرّب من هذه المجالس وكان يترك الطرب مع الغلمان والجواري والمغنّين لاتّجاهه الفكري والعقيدتي والديني. وهذا هو أبو نواس يقول: "إنما يَصبر على مجالسة هؤلاء الفحول المنقطعون الذين لا ينبعثون ولا ينطقون إلاّ بأمرهم. والله لكأنّي على النّار إذا دخلتُ عليهم حتى انصرفَ إلى إخواني ومن أشاربه، لأنّي إذا كنتُ عندهم فلا أملك من أمري شيئا."(29). وهذا قول أبي نواس حيث يقول: "لا أكادُ أقول شعراً جيداً حتّى تكون نفسي طيبة."(30) كما ورد في بعض الكتب: "كان أبو نواس في دعاويه يتماجن ويعبث".(31) ويفسر أبو نواس مجونه فيقول في هذا الصعيد: "وأمّا المجون، فما كلُّ أحدٍ يحسن أن يمجن، وإنما المجون ظُرف ولستُ أبعدُ فيه عن حدّ الأدب ولا أتجاوز مقداره."(32) ويؤكد هذا الكلام قوله: "والله ما فتحتُ سراويلي لحرامٍ قط"(33)

د) عامل التجديد في الشعر والسعاية:

يتعلّق هذا العامل باتجاه أبي نواس الفكري والأدبي وبمذهبه الجديد في الشعر الذي تمثلت فيه ثورتُه على منهج القصيدة والنظام الشعري القديم، بحيث انبرى إلى السخرية من عكوف الشعراء على الطريقة القديمة البالية والتي لا تواكب الروح الحضارية الجديدة في الأدب؛ فعلى سبيل المثال كان يسخر أحيانا بالقبائل التي تفاخر بأنسابها، يقول واصفا ديكا:

أنعَتُ ديكاً مِن دُيوكِ الهندِ   كريمَ عمٍّ وكريمَ جَدِّ
لنسبةٍ ليسَت إلى معدِّ   وَلا قضاعيٍّ وَلا في الأزدِ(34)

وبذلك نراه ثائرا على التشبث بالماضي وعدم تطويره فخالفه الشعراء الذين كانوا يحافظون على المنهج القديم وبثّوا دعايات كثيرة ضده. كما يتعلّق هذا العامل بعدد من الشعراء المعاندين له، والذين لهم موقفهم الصريح المؤيِد للحكم العباسي والمعارض لِآل البيت. ومن هؤلاء الشعراء: مروان بن أبي حفصة، وسلم الخاسر، والرقاشي وأبان عبد الحميد اللاحقي، شاعر البرامكة(35)

ز) عامل المباراة:

وأخيرا مما يجلب النظر في مجونيات أبي نواس هو دافع المبارة والمسابقة بحيث نرى الشعراء كانوا يجتمعون للمباراة في معنى من

المعاني الشعرية فعلى سبيل المثال نأخذ مجلسا اجتمع فيه دعبل الشاعر ومسلم وأبو الشيص وأبو نواس فقال أبو نواس: إن مجلسنا اشتهر باجتماعنا فيه ولهذا اليوم ما بعده فليأت كل واحد منكم بأحسن ما قال فلينشده فأنشد أبو الشيص فقال:

وَقفَ الهَوَى بي حَيثُ أنتَ فَليسَ لي مُتأخَّرٌ عَنهُ وَلا مُتَقدَّمُ
أجِدُ المَلامَةَ في هَوَاكَ لذيذةً حُبّاً لِذِكركَ فَليَلُمني اللُّوَّمُ

فأعجب أبو نواس من حسن الشعر وما كاد ينقضي عجبه حتى أنشد مسلم أبياتا من شعره الذي يقول فيه:

فأقسِمُ أنسَى الدَّاعِياتِ إلىَ الصِّبا
يمَيناً وَقد فاجَأتُ والسِّترُ وَاقِعُ
فغَطَّت بأيديهَا ثمارَ نحُورُها
كأيدِي الأسَارَى أثقَلتهَا الجَوامِعُ

فقال أبو نواس لدعبل: هات أبا علي وكأني بك قد جئتنا بأمّ القلادة فقال دعبل: يا سيدي! من يباهيك بها غيري ثم أنشد:

أينَ الشّبابُ وأيةً سَلَكا أم أينَ يَطلبُ ضَلّ أم هَلَكا
لاتَعجَبي يَا سَلمُ مِن رَجُلٍ ضَحِكَ المَشيبُ بِرأسِه فَبَكى

ثم أنشد أبو نواس:

لاتبك هندا ولاتطرب إلى دعد
واشرب على الورد من حمراء كالورد
كأساً إذا انحَدَرَت في حَلقِ شَاربِها
وَجَدتَ حمُرَتها في العَينِ والخَدِّ
فالخمرُ ياقوتَةٌ والكأسُ لؤلؤَةٌ
في كفِّ جاريَةٍ مَمشُوقةِ القدِّ

فقام الجميع فسجدو له.(36) وهكذا من تلك المباريات في هذا العصر ما روي من أن أبا حكيمة ظل ينشد في العُنّة حتى أنشده ابن أبي طاهر أبياتا تقول فيها:

أ يَرى عَليّ مَعَ الزّما ن فَمَن أذمُّ ومَن ألومُ

فلما سمع ذلك أبو حكيمة قال: والله إنه لاشريك لي في هذا الفن، وإني قد تفردت به من دون الخلق. وأنا أعطى الله عهدا يأخذني به إن قلت شيئا بعدها في هذا المعنى.(37) فهاتان الروايتان تدلان فقط على مباراة الشعراء في ميذان المعاني الشعرية من دون دلالة على انحدار عملي في الموبقات ونستنتج أن أبا نواس كان بمعزل عن المجون على أنه لم ينعزل عن ميادين المباراة للمعاني الشعرية ويمكن أن ندرج غلاميات المنسوبة إلى الشاعر تحت هذا العنوان لأنه لم يكن فاتح هذا الباب وكان الغزل للمذكر رائجا في عصره وأن أبا نواس أدلى بدلوه في هذا الباب فعلَ كثير من الشعراء على أن هذا النوع من الغزل يمكن أن يكون من باب الظرافة والدعابة وسنتحدث عنه فيما يلي ان شاء الله.

هـ) عامل الدعابة والظرافة:

ومما يؤيد قولنا أن الشاعر لم يكن غارقا في الشهوات والملاهي إذعان الكتب التاريخية بأن أبانواس كان رقيقا ظريف النكتة خفيف الظل شديد السخر والإستهزاء يسوق للناس نوادر تضحكهم فكانوا يرسلون في طلبه إلى مجالسهم فيفاكههم ولا يخلو من أن تكون مجاهرته بالغلاميات ضربا من التظرف والدعابة ولعل ذلک ما جعله يتحول في بعض القصص إلى شخصية قصصية مضحكة مع مرّ الزمن وللتعرف على خمريات أبي نواس يجب علينا أن نتعرف على دور الظرف والتظاهر بالجنون والتماجن في تلك الفترة العباسية ولا سيما في عهد الخليفة هارون الرشيد. ولهذه الأشكال الثلاثة دور هام في الحكومات الدينية الجائرة على مرّ العصور، ولا سيّما في العصر العباسي الأول.وقد لجأ أبو نواس إلى التظرف وإظهار المجون وكان من الشيعة واتّخذ "التقيّة" مذهباً له.(38) ومن خلال القراءات الواسعة ينكشف لنا أنّ كثيرين من الشعراء والأدباء اتخذوا التظرّف في تلك الفترة طريقاً لتبيين أفكارهم وتماجنوا خوفاً من السلطة الجائرة التي كانت تحكم باسم الإسلام فمثلاً نرى بهلولاً، أعني بهلول بن عمر الصيرفي الكوفي المتوقى سنة 198هـ، لجأ إلى التظاهر بالجنون في حين "كان بهلول عالماً كبيراً ذا عقل وفير وهو من أصحاب الإمامين الصادق والكاظم عليهما السلام. أراد هارون الرشيد أن يجعله

رؤية حديثة إلى شخصية أبي نواس ومجونياته

جواد غلام على زاده عضو الهيئة العلمية بجامعة زابل- ايران-

قاضياً ليفتي له بقتل الإمام موسى الكاظم (ع) بدعوي أنّه يريد الخروج عليه. فتجانن وركب قصبة يطوف بها أزقة الكوفة، فقال الناس جُنّ بهلول وكان في حالته تلك، ينتقد الرشيد انتقادات لاذعة، وأخباره تدلّ على أنه كان من أهل الموالاة والتشييع لأهل البيت(ع)."(39) ومما يؤيد هذا الرأى ما روى عن ابن المعتز في صدد الحديث عن محمد بن حازم حيث يقول: "وهو أحد جماعة كانوا يصفون أنفسهم بضد ما هم عليه حتى اشتهروا بذلك، منهم أبو نواس كان يكثر ذكر اللواط ويتحلى به وهو أزنى من قرد، وأبو حكيمة كان يصف نفسه بالعنة، وكان يقال إنه يقصِّر عنه التيس، وجحشوية كان يصف نفسه بالأبنة، وكان ينزو على الحمير فضلا عن غيرها، وابن حازم كان يصف نفسه بالقناعة والنزاهة، وكان أحرص من الكلب".(40)

4- حصيلةِ البحث:

نستنتج من كل ما تقدم أن كثيرا من المجونيات التي نسبوها إلى أبي نواس منحول حمل عليه وليست من الصحة في شيئ؛ ثم تلك الأبيات الباقية التي فيها إرهاصات المجون قابلة للنقاش إذ كان أبو نواس يعكف إليها إما للمباراة مع الشعراء الآخرين في ميدان المعاني الشعرية وإما للدعابة والظرافة واتخاذهما من الوراء طريقاً لتبيين أفكاره فعل كثير من العلماء خوفاً من السلطة الجائرة التي كانت تحكم باسم الإسلام؛ ثم إذا نجمع بين ما قاله الرواة من غزارة علمه، تفقهه ومعرفته بالقرآن الكريم وبين ما نراه من زهدياته الصادقة ومجونياته التي ناقشناها وتناولناها في الأشعار المنسوبة إليه لا يبقى لنا إلا الجزم بأن شخصية أبي نواس بمعزل من كل ما قيل فيه من مجون وفسق وخلاعة بل هو انسان صالح متّقٍ عاش غريباً دون أن يعرف أحد آلامه وتمنياته، وواجه حملات التشهير من جوانب شتّى ولا سيّما من ناحية الحكومة لشهرته الواسعة وحبّ الناس له وتهربّه من البلاط.

الهوامش:

1. الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج7، ص436
2. ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج1، ص373
3. ابن منظور، أخبار أبي نواس، ص10
4. ابن منظور، مختار الأغاني في الأخبار والتهاني، ج3، ص8
5. عبد الله بن المعتزّ، طبقات الشعراء، صص 193-194
6. ابن منظور، أخبار أبي نواس، ص12
7. ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص193
8. الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج7، صص 448-449
9. ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص195
10. أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ص207.
11. انظر حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم، ص694
12. رينولد نيكلسون، تاريخ ادبيات عرب، ص306.
13. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص160
14. آذرشب، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي، ص92.
15. المصدر نفسه، ص98.
16. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، ص163
17. المصدر نفسه
18. ابن منظور، أخبار أبي نواس، ص21
19. المصدر نفسه، صص 12-15
20. ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص201
21. الديوان، 410
22. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم، ص691
23. يوسف هادي پور، قراءة جديدة للفكر النواسي، ص6 http://www.diwanalarab.com/spip.php?auteur1619
24. ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص88
25. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، ص158
26. ابن منظور، أخبار أبي نواس، ص299

27. الديوان، ص271
28. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، ص158
29. ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص202
30. ابن منظور، أخبار أبي نواس، ص41
31. ابن منظور، أخبار أبي نواس، ص35
32. ابن منظور، مختار الأغاني في الأخبار والتهاني، ج3، ص201
33. ابن عساكر، التاريخ الكبير، ج4، ص264
34. الديوان، ص193
35. يوسف هادي پور، قراءة جديدة للفكر النواسي،ص6
36. سعيد اللحام، نوادر الشعر والشعراء، صص36-37
37. محمد عبد العزيز الكفراوي، تاريخ الشعر العربي، الجزء الثاني، ص83.
38. يوسف هادي پور، قراءة جديدة للفكر النواسي، ص11
39. لبيب بيضون، بهلول الكوفي، صص 5-6
40. محمد عبد العزيز الكفراوي، تاريخ الشعر العربي، الجزء الثاني، صص82-83

المصادر والمراجع:

1- آذرشب، محمد علي، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي، الطبعة الأولى، طهران، منظمة سمت، 1382هـ.ش.
2- ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار احمد فرّاج، الطبعة الثانية، القاهرة، دار المعارف 1956م.
3- ابن عساكر، التاريخ الكبير، الشام، مطبعة الروضة، 1932م.
4- ابن منظور، مختار الأغاني في الأخبار والتهاني، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966م.
5- إبن منظور، أخبار أبي نواس، الطبعة الثانية، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1995م.
6- البغدادي، الخطيب، تاريخ بغداد، الطبعة الأولى، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1931م.
7- بيضون، لبيب، بهلول الكوفي، الطبعة الأولى، بيروت، مؤسسة البلاغ، 1998م.
8- ديوان أبي نواس، شرحه وضبطه علي العسيلي، الطبعة الأولى، بيروت، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، 1997م.
9. ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الطبعة العاشرة، القاهرة، دار المعارف، بلا تاريخ.
10- الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الطبعة الثالثة، قم، منشورات ذوي القربى، 1427هـ.ق
11- الكفراوي، محمد عبد العزيز، تاريخ الشعر العربي، الجزء الثاني، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، بلا تاريخ.
12- اللحام، سعيد، نوادر الشعر والشعراء، بيروت، دار الفكر، 1421هـ.ق.
13- المعرّي، أبو العلاء، رسالة الغفران، شرحها وحققها الدكتور علي شلق، بيروت، دار القلم، 1983م.
14- نيكلسون، رينولد، ترجمة كيواندخت كيواني، الطبعة الأولى، طهران، منشورات ويستار، 1380هـ.ق.
15- وفيات الأعيان، ابن خلكان، بتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1948م.
16. هادي پور، يوسف، قراءة جديدة للفكر النواسي، ٢٠٠٩
http://www.diwanalarab.com/spip.php

A New view about aboonovas's personality and his amoral poems.

Javad Gholam Ali Zadeh -Member of the scientific university of zabol- Iran

Summary:

Every one tracking information about Aboonovas in historical and literature books find him as a depraved person and someone who drink tipple. This is because of intentionally and unintentionally injustice of some historians about Aboonovas.

The goal of this research is to remove the veils covering his real personality for us.

Key words: aboonovas, depraved poems, real personality

النص الشعري بين التجربتين الفنية والصوفية

-سعيد بوسقطة-

لقد اهتم الشعر العربي عبر سيرورته بالعديد من الظواهر الفنية (تراثية وحداثية) والتي أسهمت بلا شك في تشكيل مضامينه وإثرائها، ومن أهم هذه الظواهر التجربة الصوفية التي يعود سر الاهتمام بها لما يجمع بينها وبين التجربة الشعرية من علاقات وروابط متينة، هذا ما جعل القارئ يجد صعوبة في التمييز بين التجربتين والوقوف على الفوارق الجوهرية بينهما.

من هنا كان لزاما التساؤل والبحث عن العناصر المشتركة بين التجربتين.

بداية يؤكد أغلب الدارسين للخطاب الصوفي بأن التصوف باعتباره أحد منجزات الفكر البشري تربطه بمختلف المعارف علاقات وطيدة، فالباحث «عاطف جودة نصر»[1] يرى أن هناك وشائج قربى تجمع بين التصوف والفن بشكل عام وبينه وبين الشعر بشكل خاص، هذه الوشائج تتمثل في أن كليهما يحيل إلى العاطفة والوجدان. ومعنى هذا أن التصوف والشعر كليهما لا ينتميان لنسقين مختلفين، ففي التجربة الصوفية أو التجربة الشعرية على حد سواء نحصل على ضرب من الجد المكثف، وننخرط بواسطته في وعينا الداخلي الذي لا يفتأ يأخذ في الاتساع والنمو والتمرد، ونطرح ما كنا منغمسين فيه من تفاهة الحياة اليومية وابتذالها.

فالنص الصوفي مثل النص الشعري يتميز بصدق التجربة لكونها وليدة معاناة، ذلك لأن الصوفي عاشق ينفس عن مشاعره بكلمات تتسم بالرمزية التي تفرضها طبيعة المعاني الروحية، فهو لا يعبر بلغة العموم، بل يلجأ إلى لغة الخصوص، فالتجربتان (الفنية والصوفية) مرتبطتان، غير أن الشاعر قد لا يكون متصوفا أو لا يلزمه أن يكون متصوفا، ولكن الصوفي لا يبعد أن يكون شاعرا.

«فالصوفي[2] شاعر سواء نظم القول أو نثر، فأداة الإدراك عنده هي نفسها وسيلة الشاعر». إضافة إلى هذا فإنهما يعتمدان على الباطن، ذلك ما جعل لغتهما مختلفة عن اللغة العادية، وهذا ما يؤكد عدم اختلاف التجربتين، ونفس الفكرة قد طرحها -علي عشري زايد- الذي بين بأن العلاقة بينهما هي علاقة تشابه وتماثل فهو يرى أن «الصلة بين التجربة الشعرية -خصوصا في صورتها الحديثة- التي يغلب عليها الطابع السريالي، وبين التجربة الصوفية جد وثيقة، وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى في ميل كل من الشاعر والصوفي إلى الإتحاد بالوجود والامتزاج به، ودليله على عمق تلك الرابطة، هو أن المتصوفين الكبار أمثال الحلاج، ابن عربي، وأبي الفارض، ورابعة العدوية وغيرهم. كانوا في نفس الوقت شعراء كبار، وقد استخدموا الشعر في التعبير عن كثير من جوانب تجربتهم الصوفية فهي لغة الخصوص، لا لغة العموم، لغة المجاز والرمز، لا لغة التصريح والوضوح، فهناك تشابه بين التجربتين، فما يعانيه الشاعر خلال عملية تجسيد ما اختمر في ذهنه من تساؤلات وأفكار يشبه ما يقوم به الصوفي في مقاماته وأحواله، كما يتشابهان في الوسيلة ويتحدان في الهدف، فكلاهما لا يعول على المنطق، ويضع العقل بعد القلب في الترتيب، وكلاهما يهدف إلى تكوين رؤية للعالم، غير أنهما يختلفان في تحديد تلك المعرفة: معرفة تجريبية/ عقلية منطقية ومن أوجه الالتقاء بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية اعتبار الخيال والحدس والعلم ركائز أساسية في العملية الإبداعية حيث تلجأ كل من التجربتين للرموز والإيحاء، لاسيما مع التجربة الصوفية التي تعتمد على لغة خاصة ذات رؤية واسعة، ومع هذا تظل تلك اللغة بألفاظها وتراكيبها عاجزة عن إيصال الفكرة، وقد أبرز "النفري" صعوبة ذلك في قوله «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»».[3]

هذا ماجعل الصوفية يميزون بين طريقتين من طرائق التعبير: طريقة الإشارة وطريقة العبارة،

أو طريقة التلويح وطريقة التصريح، ذلك «لأن اللغة في شكلها الموضوعي تكاد تكون كافية في تحليل الظواهر الفيزيائية التي تخضع للإدراك الحسي والتجربة المادية المباشرة، أما الظواهر النفسية والحيوية وهي ما تعني به التجربة الصوفية فإنّها أحوج ما تكون إلى لغة أخرى هي لغة الرمز، وذلك لأننا في المجال الصوفي نتجاوز الوضعية المادية إلى وضعية أخرى، وفي هذه الوضعبة الروحية تقل الموضوعية لتفسح مجالا رحبا للرمز...»[4].

لذا فإن اللغة الصوفية ينبغي أن تفسر بمنطق آخر عاطفي وجداني لوضعيتها الروحية من أذواق وتلويحات وظواهر نفسية ووجودية، خاصة وأن التجربة الصوفية عموما تستضيء بالحدس الذي ينشأ كما يؤكد "برجسون" (Bergesson) «نتيجة لإتحاد مباشر بين الذات وبين الموضوع الذي تشغله، فإذا وقع هذا الإتحاد فإنه يتبلور في حدس(...) فثمة نوع من وحدة الوجود الروحية تضمنا إلى سائر الكائنات الحية وغير الحية، غير أننا لانمارس الشعور بهذه الوحدة إلا في ظروف خاصة والبعض القادر على ذلك تقدم قدرتهم على أساس فطري ينحصر في درجة السهولة التي تصل بها الغريزة إلى مستوى الشعور، ولما كانت الغريزة هي الجانب الذي نشارك به في وحدة الوجود، فمعنى ذلك إن أي اتصال بينها وبين مستدعي الشعور أو الوعي كفيل بأن يعطي صاحبه مشهدا عاما للوجود بعلاقته الباطنية العميقة، وهذا المشهد هو الذي يسمى حدسا...»[5]

فلغة المتصوف قد اعتمدت على هذه الأساليب التطويعية المرموزة المستعارة من التراث والتي اكتسبت بفضل السياق مدلولات أخرى تجاوزت الحدود الوضعية للألفاظ، وبالتالي نحن بصدد اللغة الواصفة للغة أو «الميتالغة».

فلغة الصوفي ليست هدفا للفاعلية، بل هي أداة للقبض على رؤاه وحالاته، فالصوفي لا يبني همّا

جماعيا إزاء اللغة، فمشكلته الأساسية معها هي قصورها وعجزها عن التعبير عمّا يشعر به أو فشلها في رصد التغيير والتحول الذي يمر به في خبرته الصوفية، مشكلته أيضا تكمن في وقوف الجماعة الاجتماعية المستهلكة للغة خارج خبرته المفارقة لها، وبالتالي يكثر في مقولات الصوفية وشعرهم التعبير عن هذا القصور.

يقولُ في ذلك ابن الفارض:[6] (طويل)

[7]وأمسك عجزا عن أمور كثيرة   بنطقي لن تحصى ولو قلت قلت

وقد عبر "النفري" عن المعنى نفسه في عبارته المشهورة التي سبقت الإشارة إليها.

واللافت للانتباه أن الصوفية يلجأون إلى الترميز ليس باعتباره وسيلة تعبيرية تتلاءم مع تجربتهم فحسب بل وللتقية من الاضطهاد الذي مارسته السلطة الدينية السنية ضد الفكر الباطني، ذلك ما جعل أدبهم يمتلئ بجماليات الصمت والسكوت وحفظ السر، حتى قال بعضهم «المحب إذا سكت هلك والعارف إذا سكت ملك» غير أن الحلاج قد خرج عن القاعدة، فكان نموذجا لخرق التقية والبوح بالأسرار، هذا السلوك قد أدى به في نهاية المطاف إلى شنقه ورميه في نهر دجلة. فأدونيس يرى أن الصوفية لها لغة خاصة لكونها مرتبطة بالتجربة الباطنية الأمامية، وأنها تكشف «عن مناطق جديدة تحيط بها اللغة لأنها من غيرت طورها، من هنا لم يكن بد من خلق لغة ثانية داخل اللغة الأولى، هي لغة الرمز والإشارة، فما لايمكن أن يوصف أو يعبر عنه بالكلام يمكن الإشارة إليه رمزا، والتعبير بالرمز هو وحده الذي يُمكن أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدها الكلمة، والذي يمكن بالتالي أن يخلق المعادل التخييلي لهذه الحالة، إنه تعبير لا يخاطب العقل بل

القلب، وكل ما يستجيب في النفس للسحر، وكل ما يخرق العادي والمألوف...»[8]

من هذا المنطلق يمكن القول أننا بإزاء لغة خاصة لفئة خاصة تتميز بالقصدية والتستر عن معان وألفاظ غيرة وخشية من إن تشيع الأسرار في غير أهلها.

فهذه اللغة تتسم بالغموض الذي يعد أحد جماليات النص الصوفي، لاسيما وأن الكتابة الصوفية لا تتمحور إلا على الحقيقة، ومن ثمة فإن التعبير عن هذه الحقيقة يجب أن يكون موازيا ومندمجا في آن واحد مع الحقيقة الصوفية التي لا يمكن التعبير عنها بلغة الظاهر/ الباطن، العبارة/ الإشارة، الشريعة/ المفهوم/ المرسوم، لذا فإن جمالية التصوف تتأسس على الغيب والباطن، حيث يتم نقل التجربة الصوفية عبر الصورة، كما تتمثل هذه الجمالية في الانفلات من أغلال العقلانية والمنطق، كما تقوم على التناقض، فالشيء لا يفصح عن ذاته إلاّ في نقيضه، ممّا يجعل الأطراف تتلاقى في حركة تامة، فالصوفي لا يصل إلى الحقيقة إلاّ عن طريق التجربة الذوقية، من هنا يبرز التلاقي بين الصوفي والشاعر انطلاقا من أن كليهما راء.

فإذا كنا نطرح في قراءاتنا للصوفي ماذا رأى؟ فإن أدونيس يطرح في قراءته للشاعر كيف رأى؟.

فإذا كان الصوفي يمثل نبوة مستمرة برفضه العقل والنقل والشريعة فالشاعر يخلق عالما بدائيا ومستمرا، فالصوفي والشاعر كلاهما خارج المنطق، يريان ما لا يقدر على رؤيته الآخرون، وكلاهما يخرق العادي والمألوف، كما يرفضان التعامل مع تلك التأثيرات العيانية التي تنتزعها حواسنا من حيث المظهر الخارجي، لأنها تغرق صاحبها في النظرة النفعية. فانطلاقا من كون التجربة الفنية معاناة وجدانية، وفكرية وتأملية، فإنها تقوم على الاستنباط والحدس تماما مثل التجربة الصوفية، فالتجربتان تنطلقان من منطلقات متباينة وتصلان إلى غايات متشابهة، فكلتاهما تستبعدان العقل الواعي لقصوره -في نظرهما- وتعتمدان على القلب الذي هو محل الإيمان والفهم.

فإذا كانت التجربة الفنية تحاول الكشف والمعرفة، فإن التجربة الصوفية تتداولها حالات البسط والقبض والحجب والكشف والمشاهدة، ومن ثمة فإننا نلحظ مدى الترابط والتقارب بين التجربتين، وقد أشار إلى ذلك أدونيس[9] بقوله: «إن الشعر رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، ويؤمن بأن الشعر كشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف، ولا يمكن للشاعر أن يكون عظيما إلاّ إذا رأيناه وراء رؤيا للعالم».

فهذه الرؤية بوصفها معرفة روحية تتم عن طريق القلب في معزل عن العقل، لأن القلب أداة معرفة العلم الباطنية، حيث تؤكد التجربة الصوفية أن القلب هو مركز الإيمان والفهم.

ومن الخيوط الدقيقة التي تربط كذلك بين التجربتين أنّ الصوفية لها حالات روحية ترتبط ارتباطا وثيقا بالشعر واللاشعور، وهي الحالات التي يعايشها الصوفي، كما تقف التجربة الصوفية على عتبة اللاشعور لتتوغل فيه، وتعد عملية التوغل هذه إلى أعماق الوجود ذاتية لا موضوعية، فما يشعر به المبدع أثناء عملية الإبداع وما يتلوها شبيهة بتلك الهزة الكيانية التي تعتري الصوفي في أثناء وجده، ويتم التعبير عن تلك الحالات بلغة متقاربة، فالصوفية يستعملون لغة ذات قاموس خاص تتميز بالغموض والتعقيد، بينما تستعمل التجربة الفنية لغة الإشارة والإيحاء، وتهدف كل من التجربتين إلى الكشف عن أسرار الواقع والتعرف على سر الوجود، ويتم ذلك بعيدا عن الوجود الظاهر لتغوص في الباطن بينما

التجربة الفنية تحلل ذلك الوجود الظاهر وتكشف عن أبعاده.

من هنا يمكن للدارس أن يلحظ بأن هناك إتحادا بين الباطن والظاهر في التجربة الصوفية، بينما

تتحد الذات مع الموضوع في التجربة الفنية وبالتالي يمكننا الإقرار والتأكيد على أن الطرفين يسبحان في بحر واحد، لذلك يضيف أدونيس بقوله: «لقد استخدم الصوفيون في كلامهم عن الله والوجود والإنسان والفن، الشكل، الأسلوب، المجاز، الصورة، الوزن، القافية، والقارئ يتذوق تجاربهم ويستشف أبعادها عبر فنيتها، وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها معتمدا على ظاهرها اللفظي، أي يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية عن طريق عبارتها، فالإشارة – لا العبارة– هي المدخل الرئيس..»[10].

فانطلاقا من قول أدونيس يتجلى الفرق الجوهري بين اللغة العادية واللغة الصوفية واللغة الشعرية والمتمثل في تميزها بخروجها عن السياق المألوف، لاسيما الصوفية منها، والتي لا يمكن فهمها إلا بمنطق الباطن وحقائقه وأبعاده.

فلغتهم تمثل بالفعل الانفلات من المذهبية وقيود المألوف كما تكمن[11] الشعرية لديهم في الجمع بين الداخل والخارج والذات والموضوع والممكن والمستحيل... وهي بهذا تقترب من الطرح النقدي الحديث حول مفاهيم الشعرية، فشعرية المتصوفة تقترح قارئها الذي يتعامل معها وفقا لطبيعتها، لذا يمكن التعامل معها على أنها نصوص لذة كما يرى "رولان بارت" ومن ثمة فلا بد للناقد أو الدارس من تجاوز الظاهرة والاتجاه لما وراء النص والتعامل مع ما تشير إليه اللغة وكيف تشير إليه، مع ما تريده وتخفيه، وتتركه حرا في فضائها مرهونا بقدرة القارئ على الاكتشاف. فلغتهم على حد تعبير[12] أحد الباحثين تشكل هيكلا منطوقا لرؤاهم وأفكارهم الذهنية كما تقدم تعريفات للحالات والمقامات[...] والذات الإلهية والتجليات والكون وغيرها...

ولذلك تخرج اللغة عندهم من الإطار التوصيلي وتشكل في مجموعها بناء مختلفا يتألف من المفردات العادية ولكن باستخدامات جديدة، بدلالات جديدة في علاقات جديدة، تفضي إلى دلالات وعلاقات أكثر جدة.

إنها بالفعل لغة شعرية، وشعريتها تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزا، كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر، الحبيبة مثلا هي نفسها، وهي الوردة أو الخمر أو الماء أو الله، إنها صور الكون وتجلياته، فالأشياء في الرؤيا الصوفية متماهية، متباينة، مؤتلفة ومختلفة، وهي مع ذلك تتناقض مع اللغة الدينية الشرعية، حيث الشيء ذاته لا غير..[13]

ولذلك فإن هذه الكتابة الصوفية تظل في عناق مستمر مع الكتابة الشعرية لما يجمع بينهما من سمات مشتركة كالتوتر الروحي والحرارة النفسية والطابع الذاتي للتجربة، وفي فاعلية الخيال إضافة إلى ميل كل منهما إلى التعبير الرمزي، والرؤيا التي تصبح كشفا ينظر الرائي إلى العالم بعين خياله لا بعين رأسه، وبذلك يصبح النص الإبداعي نوعا من الكشف عن عالم متميز، كشف عن باطن الذات الإنسانية وليس ظاهرها. وانطلاقا من هذه المعطيات، فليس غريبا أن يعبر الشاعر المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفية[14]. لأن الصلة بين التجربتين جد وثيقة، ولعل أهم تلك الصلات هو ميل كل منهما إلى الإتحاد بالوجود والامتزاج به، كما أن كليهما يحيل على العاطفة والوجدان، إضافة إلى هذا فإن ما يجمع بينهما كونهما يؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور ويتضامنان في نسيج متلاحم بحيث يؤول الشعور إلى الفكر وينقلب الفكر إلى شعور.

من هنا فقد وجدنا الكثير من الشعراء المعاصرين يؤكد تلك الرابطة القوية بين

التجربتين، ويأتي في مقدمة هؤلاء أدونيس سواء في تنظيراته أو إبداعاته، فالشعرية في نظرة رؤيا، والرؤيا بطبيعتها خارج المفهومات السائدة، وهو يؤمن بقول الشاعر الفرنسي "رينيه شار" (René char)[15] بأن الشعر هو الكشف عن عالم لم يظل

أبدا في حاجة إلى الكشف، ولا يمكن للشعر أن يكون عظيما –في رأيه- إلا إذا لمحنا وراءه (رؤيا) للعالم، ولا يجوز أن تكون هذه الرؤيا منطقية، ولهذا يدعو أدونيس أن يأخذ الشعر من الصوفية الكشف المستمر النضال ضد المنطقية العقلانية ورفض الخضوع بشكل مفروض على أنه شكل نهائي، ومن ثمة فإن نصوص أدونيس تمثل بالفعل كما يؤكد[16] أحد الباحثين قطيعة مزدوجة مع الكتابة الشعرية في عصره، مع لغة تلك الكتابة فهو بذلك غربة داخل المعطى الشعري، وهو بوصفه غربة يمارس نظاما آخر للرؤية والكتابة وطرائق التعبير، فهو ينظر إلى الشعر بوصفه «رؤيا» وليس بوصفه «صناعة».

فهذه الطروحات الأدونيسية قد جعلت بعضهم[17] يعطي السبق لأدونيس في إيجاد رابطة عضوية بين الشعر والتصوف سواء في تنظيراته أو إبداعاته، غير أننا وقعنا على بعض الآراء العلمية الجريئة للباحث المغربي "محمد بنعمارة" الذي يستغرب ويتعجب للسبق المسند لأدونيس من طرف الباحث "هدارة" المهتم بالنزعة الصوفية في الشعر العربي، فالباحث المغربي "محمد بنعمارة"[18] يرى أن هناك شعراء يمثلون في نظره قمما في إنتاجهم الذي اقترن بحياتهم الروحية، وصاغ بحق ارتباطا وثيقا بين التصور الصوفي للكون والعالم والحقائق، والتعبير الشعري كالشاعر السوداني "التيجاني يوسف بشير" ومحمد الفيتوري، صلاح عبد الصبور، وقبل هؤلاء الشاعر المصري محمود حسن إسماعيل، الذي يراه ذات الباحث متقدما على أدونيس في موضوع وجود الرابطة

العضوية بين الشعر والتصوف، حيث ذكر مجموعة من الأفكار قد اعتمد عليها أدونيس في تنظيراته وفي إبداعاته قد أخذها عن الشاعر "محمود حسن إسماعيل" الذي عبر عنها في تذييل ألحقه بديوانه الأول "أغاني الكوخ" وفي مقدمة ديوانه الثالث: أين المفر؟.

من تلك الأفكار رؤية الشاعر "محمود حسن إسماعيل" للكون ومفاهيمه للطبيعة، والمكان والزمان، والمرأة والحب والمعرفة.

ولقد أورد هذا الباحث مجموعة من المسائل (خمس مسائل) يرى أن أدونيس قد أخذها عن "محمود حسن إسماعيل" وهي:

1. اعتبار الشاعر رائيا.
2. علاقة الشاعر بالكون محددة في الطبيعة.
3. فكرة "الروح الواحدة" عند محمود حسن إسماعيل، و"وحدة الهوية " بلغة أدونيس.
4. ماهية الشعر لا تحدد خارج علاقة النص بصاحبه.
5. تكرارية المثال الشعري (قضية التكرارية النموذجية).

وللوقوف على حقيقة ما ذهب إليه الباحث "محمد بنعمارة" يمكننا الاستعانة بما عالجه في المسألة الأولى لأخذ صورة أولية. أورد الباحث بأن أدونيس يشترط في الشاعر أن «يرى ما لا يرى غيره» أي يتلقى من الغيب، كما يضيف قائلا "أدونيس" إن «الطريق التي أترسمها، وأحاول أن أرسخها في الشعر العربي، حدسية إشراقية رؤياوية، وهي تبحث عن الحلول في فيض الحياة غناها».

فالشاعر حسب رأي أدونيس هو الذي يعطى ويمنح ويستمد قدرة الكشف من الغيب ونفس الأمر قد عبر عنه محمود حسن إسماعيل الذي اعتبر الشاعر رائيا لأن روحه تتلقى من الغيوب.

فهو القائل: (خفيف)

النص الشعري بين التجربتين الفنية والصوفية

-سعيد بوسقطة-

وإذا شئت نغمة... فدع الرو ح- جلالا. من شرفة الغيب تنظر

وتهيأ للوحي يأتيك بالشعـ ـر كسيكلب ديمه تتفجر

فالشعر كما يراه "محمود إلهام مصدره الألوهية". (مجزوء الرمل)

هكذا يخفق نايي بين إلهامي وبيني

يلهم الله – فيمضي وتر الروح يغني

كما أن الشاعر في نظره إنصات يتمثّله في الصّوت الآتي من الغيب.

أيّها الصّوت. من وراء الغيوم كيف هيّجت مزهري للنحيب

وهو أيضا «غمغمة وألحان غيبية»[19] (بسيط)

لحن يغمغم في صدري فيشجيني

ويسكب النغمة الحيرى فيبكيني

وافى من الغيب علوي الصدى فسمت

طيوفه البيض عن عزفي وتلحيني

وقد ظل شاعرنا مؤمنا بهذه الفكرة، حيث عبر عنها في حديث أجراه معه الشاعر "فاروق شوشة" قبل وفاته، «الذي أعطى الشاعر ليس إنسانا، الذي أعطى الشاعر ما يمكنه من العزف ولا أقول العزف في الموسيقى، ولكن المعاني الجديدة، التي تتعطش إليها البشرية باستمرار هو الله -هذا هو الأساس الذي ينبغي أن ينتبه إليه الشاعر...»[20]

فأدونيس بدوره قد ربط الشعر بالغيب، غير أن غيب محمود حسن إسماعيل هو الله، بينما غيب أدونيس مجهول ووراءه غير إلهي.

كما لاحظ الباحث "كاظم جهاد" في كتابه «أدونيس منتحلا»[21] أن أدونيس قد اعتمد في الكثير من تنظيراته على الغيرية؛ المرجعية الصوفية -لاسيما- النفرية والسهروردية؛ والمرجعية السريالية والشعرية الغربية؛ ورغم هذه السقطات يظل أدونيس في نظرنا هرما من أهرامات الشعرية العربية عبر عصورها.

لقد استوقفتنا العديد من المقولات للمبدعين والدارسين التي تؤكد وتبرز الصلات التي تربط بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، غير أننا لاحظنا أن هناك حدودا تفصل بين التجربتين، ذلك لأن حقيقة التجربة الصوفية وواقعها هي الله، الحقيقة الكبرى، بينما حقيقة التجربة الشعرية وواقعها هي الجانب الإنساني بشكل عام، ومن ثمة فرغم أن طريقهما واحد إلا أنهما يصلان إلى نتائج متباينة، وهذا بفضل التأسيس المتباين، فالصوفية تجربة في النظر وليست تجربة في الكتابة، ممّا جعلها تلجأ إلى الشعر في التعبير عن أسرارها؛ معتبرة اللغة الشعرية أحسن طرائق التعبير اللغوي.

تأسيسا على هذا فإن الموقف تجاه الكون عموما فيه تباين بينهما، وإن كان هناك قدر كبير من التماثل بين المتصوف والشاعر انطلاقا من كونهما يسعيان إلى تصور عالم أكثر كمالا من عالم الواقع، رغم أن لكل منهما واقعه وحقيقته التي ينطلق منها، فالصوفي يسعى إلى تحقيق غاية نبيلة هي الوصول إلى الذات الكبرى.

ولن يتأتى له ذلك إلا بمجاهدة النفس والانسلاخ عن ملذات الدنيا، بينما نجد الشاعر أكثر ارتباطا بالكون والحياة، ذلك لأنه يتميز بالتركيز على الجانب الإنساني بشكل عام، فهو يتعامل مع الواقع بمعطياته المختلفة، وبالتالي فهو لا يواجه الحياة بالانسلاخ منها وتطليقها كما يفعل الصوفي، بل التعامل معها وجها لوجه. ذلك لأن «الفلاسفة والأنبياء والشعراء ينظرون إلى الحياة في وجهها لا في قفاها [...] وينظرون إليها ككل لا كشزرات متفرقة في أيام وساعات، ومن هنا فإن همومهم

يختلط فيها الميتافيزيقيا والواقع والموت والحياة والفكر والحلم.»[22]

فما دام الشاعر يحمل قضية فهو مرتبط بالواقع والحياة والناس والكون وما فيه فهو يسعى بالتالي إلى التغيير، بينما الصوفي يركن إلى الذاتية والانعزالية (الخلوة) في الكثير من الأحيان، ممّا يبعده عن الواقع ومشكلات الإنسان.

والمواقف المعبرة عن ذلك لدى الصوفية متعددة، ولعل ما ردده أبو زيد البسطامي كفيل بالوقوف على حقيقة الظاهرة، فهو القائل: "طلقت الدنيا ثلاثا بتاتا، إلهي أدعوك دعاء من لم يبق له غيرك» إضافة إلى خاصية «العزلة أو الخلوة» التي يتميز بها الصوفي، والتي تعد موقفا من مواقف الاغتراب الاجتماعي.[23]

وقد ظهرت بواكير التجربة الصوفية في بعدها الشعري غير العرفاني في نصوص شوقي وجبران، ولاسيما النماذج الأولى التي تعاملوا فيها مع النص الصوفي «كبردة شوقي» وقصيدة المصطفى «لجبران والقصائد المعبرة عن النفس عندهما».

ففي قصيدتي: نهج البردة لشوقي والمصطفى لجبران يشكل الألم حيزا كبيرًا، غير أن مصدر وطبيعة الألم متباين عند الشاعرين، هذا ما جعل إحدى الباحثات[24] ترى أن الألم الذي يعتري شوقي يختلف عن آلام جبران، فقصد الشاعرين مختلف، تألم جبران وجودي صوفي محمّل بقلق الاحتمالات للقاء مع المطلق السرمدي الجوهري الذي يمثله البحر ورحلته إليه، أو هجرته لكل ما هو زائف ودنيوي يتمدد داخل أسوار المدينة، من هنا يكون الألم من أركان المجاهدة الروحية الخلاقة، وعلى الجانب المقابل يكون ألم شوقي تعذيبا في هوى من يحب، فهو ألم غايته الإحساس الجميل بين عاشقين.

فقصائد الشاعرين بها ملامح صوفية، فنصوص شوقي نجدها محملة بدلالات دينية مألوفة، فهي تحمل دالا لغويا لمدلول مطلق هو "الله".

فشوقي يقدم في بردته النموذج التاريخي المتمثل في الرسول صلى الله عليه وسلم بشكل تراثي بهدف التواصل، فحديثه عن المرأة لم يكن من منطلق كونها رمزا من رموز الجمال المطلق، وإنّما اتخذ الحديث عنها بعدا حسيا، ممّا جعل البعد الروحي عنده يفقد حيويته ليصبح خافتا، بينما نجد جبران يصطنع نموذجه الفكري الخاص به الذي يتجاوز الديانات والظروف التاريخية المحددة، فانطلاقا من مسيحيته فقد حرر نفسه بالتصوف من حرفية النص، هذا ما جعل العبارة الجبرانية تتسع لتعبر عن الوجود من خلال نماذج تمثل رموزا من الطبيعة أو نماذج مثالية، وهو من خلال ذلك كله يدعو إلى الروحي المطلق.

لذا فدعوته تلك قد جعلت نصوصه أكثر النصوص المبكرة التحاما بالموروث الصوفي والإفادة من محتوى التراث الديني والروحي الإنساني، ولعل اغترابه الاجتماعي جعله لا يرى الحل إلاّ في رحابة الروح الصوفي، لأن الصوفية تلغي الانتماءات وتسعى إلى المطلق الأبدي.

كما اختلف جبران مع شوقي في عملية التشكيل اللغوي، فقد حرر الدوال من مدلولاتها، فحين نقرأ مثلا: العبارات: الرب، الإله، النبي، المصطفى، الخير الشر، الروح... هي دوال لا تشير إلى مدلولاتها الموروثة عبر النصوص الدينية، بل تكسب مدلولها في إطار إبداعي مغاير، فكلمة "النبي" مثلا هو دال يختلف مدلوله تماما عن المعهود، فهو نبي آخر يسعى إلى خلاصه الروحي الفردي، لا إصلاح قوم أو عالم.

وهكذا يصبح للنص الشعري قاموسه الخاص حيث تفتقد الدوال مدلولاتها المعهودة وتتلبس أخرى وفق ما ينتجه السياق الشعري، إضافة إلى هذا فإن جبران يعمل على المزاوجة بين المفهوم

وما يقتضيه لفظا، فمثلا الحب "يترنم" بينما الفقر "يندب".

كما يمكن الوقوف على ظاهرة متميزة عند جبران، حيث نجده يزاوج بين الأساليب، فهو ينطلق من التقريري إلى الإخباري المنطقي إلى الأسلوب الإبتهالي الصوفي. فهو القائل: «أيّها الكون العاقل، المحبوب بظواهر الكائنات الموجودة بالكائنات وفي الكائنات والمكائنات أنت تسمعني لأنك حاضري ذاتي، وإنّك تراني لأنك بصيرة كل شيء حي، ألق في روحي بذرة من بذور حكمتك لتثبت نصبة في غابتك و تعطي ثمرا من أثمارك آمين..»[25]

إن هذا التشكيل اللغوي المنسوج على نسق صلاة يؤكد الرؤيا الصوفية في شعر جبران، كما يبرز بالفعل توجهه الصوفي.

مما تقدم يتضح وأن للشعرية العربية الحديثة صلة وطيدة بالشعرية الصوفية، التي برزت في شكل خواطر تأملية وملامح صوفية عند العديد من الشعراء سواء أكانوا محافظين أم مجددين والذين وظفوا رموزا مختلفة عن الرموز العرفانية الموروثة، وهذه الرموز الجديدة هي رموز مرتبطة بواقعهم، وهي في حقيقتها تعبر عن هموم الإنسان المعاصر وأزماته المختلفة، وقد دارت في جوهرها حول الرحلة والاغتراب والسفر، القلق، الحزن... وهي قضايا أثارتها وتثيرها «أنا» الشاعر من جراء تصادمها مع الواقع المعيش.

فهذه الأبعاد الصوفية يمكن تلمسها بسهولة في العديد من التجارب الشعرية، كتجربة: محمود حسن إسماعيل، الفيتوري، نازك الملائكة، صلاح عبد الصبور، أدونيس وغيرهم، وهي في حقيقتها تعبر عن توق الإنسان إلى التوازن والتحرر، فهذه التجربة التي تجسدها النصوص الشعرية لاسيما المحدث منها تؤكد مدى التشابه والتماثل بين التجربتين الصوفية والشعرية، وللوقوف على هذه الحقيقة، نورد تجربة "صلاح عبد الصبور" كنموذج باعتباره قد خاض التجربة الصوفيةً ممارسة –في بعض جوانبها– وإبداعا.

فقد أكد في الكثير من المواقف الصلات التي تربط بين التجربتين.

فقد قال:[26]

«فإذ أتحدث عن الشعر والتصوف أقول: إنني أحب التجربة الصوفية، ذلك لأن التجربة الصوفية شبيهة جدا بالتجربة الفنية، إن كتابة قصيدة هي نوع من الاجتهاد، قد يتاب عليه الشاعر بقصيدة أو لا يتاب، كذلك قال الصوفيون؛ إن الإنسان يمضي في طريق الصوفية يجتهد ويتعبد، ولكنه قد لا يهبط عليه شيء أو لا يفتح عليه بشيء وهذا الفتح ليس إلا تنزلات من الله..»

فهذه الطروحات قد أوردها صلاح عبد الصبور في كتابه «حياتي في الشعر» حيث أكد أن العملية الإبداعية، أي ولادة القصيدة هي بمثابة رحلة كرحلات الصوفية، تمر بمراحل ثلاث:

✓ **المرحلة الأولى:** أن ترد على الشاعر على هيئة «وارد»[27] (تهيئة الذات، مواجهة الحقيقة).

✓ **المرحلة الثانية:** مرحلة العقل، وهي التي تلي مرحلة الوارد وتتبع منه وتعرف في لغة الصوفية (التلوين والتمكين).

✓ **المرحلة الثالثة:** هي مرحلة العودة، عودة الشاعر إلى حالته العادية، بعد ولادة القصيدة الذي أجهد نفسه في تقويمها حتى تم تشكيلها النهائي وهو سرها الفني.

انطلاقا من رؤية صلاح السابقة يتكشف لنا بصورة دقيقة بأن هناك علاقة حميمية تربط بين تجربة الشاعر وتجربة الصوفي، فهما يشتركان في المكابدة والمعاناة من أجل الوصول إلى الغاية، الغاية الفنية عند الأول (ولادة القصيدة) والغاية الروحية (الوصول إلى الحقيقة) بالنسبة للثاني لذا فالتجربتان تعيشان مخاضا عسيرا.

هذا ما جعل صلاح[28] يؤكد مدى التقارب الموجود بين التجربتين فكلتاهما تحاولان الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء بغض النظر عن ظواهرها، فإن التشابه في واقع الأمر كبير جدا. فشاعرنا لم يكتف بالجانب النظري لتلك العلاقة بين التجربتين بل راح يكشف عن ذلك من خلال رؤيته الإبداعية.

ففي قصيدته «أغنية ولاء» يكشف لنا من خلالها كيفية «ولادة القصيدة» التي تسبقها عملية التهئ والاستعداد، وهي شبيهة لما يعتري المتصوف في «الأحوال والمقامات» فكلاهما يشعر بنوع من الشوق للقاء الحبيب «الممتنع»

الذي يفرض الكثير من المكابدة الطاعة والولاء عبر رحلة طويلة شاقة.

يقول صلاح عبد الصبو:[29]

صنعت لك
عرشا من الحرير... مخملي
نجرته من صندل
ومسندين تتكئ عليهما
ولجة من الرخام، صخرها ألماس
جلبت من سوق الرقيق قينتين
قطرت من كرم الجنان جفنتين
والكأس من بلور
أسرجت مصباحا
علقته في كوة في جانب الجدار
ونوره المفضفض المهيب
وظله الغريب
في عالم يلتف في إزاره الشجيب
والليل قد راحا
وما قمت أنت، زائري الحبيب

يطرح صلاح في نصه هذا ولاءه للحبيب (الشعر) هذا الولاء الذي تتحقق معه ذاته، غير أننا نقف على ولاء آخر سمّاه أحد الباحثين بالولاء

المجاور في قصيدة «القديس» وهو الولاء للناس الذين يصدر الفن من أجلهم ولأجلهم قصد تحقيق الخلاص من المعاناة، وفي هذا الولاء تمتزج «أنا» الشاعر بالناس وتتوحدهم.

وهذا نموذج من القصيدة:

إليّ، إليّ، ياغرباء، يا فقراء، يا مرضى،
كسيري القلب والأعضاء، فقد أنزلت مائدتي

إليّ، إليّ.
لنطعم كسرة من حكمة الأجيال مغموسة
بطيش زماننا المراح
نكسر، ثم نشكر قلبنا الهادي
ليرسينا على شط اليقين، فقد أظل العقل مسرانا
إليّ، إليّ

أنا، طوفت في الأورام سواحا، شبا قلمي،
حصاني، بعد أن حملت بي الأوهام والغفلة
سنين طوال، في بطن اللجاج، وظلمة المنطق
وكنت إذا جنّ الليل، واستخفى الشجيونا
وحنّ الصدر للمرفق
وداعبت الخيالات الخلينا
ألوذ بركني العادي ، يجنب فتيلي المرهق
وأبعث من قبورهم عظاما نخرة و رؤوس
لتجلس قرب مائدتي، تبث حديثها الصياح والمهموس
وإن ملّت، وطال الصمت، لا تسعى بها أقدام
وإن نشرت سهام الفجر، تستخفي كما الأوهام[30]

لقد مثلت التجربتان الصوفية والشعرية الحداثية فعلا قطيعة مع الممارسات الإبداعية السابقة من خلال سموها عن الواقع الحسي واتخاذها عالم الخيال منطلقا لها ودعوتها لرفض كل ما هو متعارف عليه، هذا ما جعلها «سواء أكانت عرفانية موروثة أم عرفانية معاصرة» بالفعل نصوصا استفزازية غايتها الأساسية لا تكمن في

التعبير عن المحسوس بقدر ما تهيئ النفس للوصول إلى عالم الخيال الحقيقي.

فالتجربتان تؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور، وتنتظمان في نسيج متلاحم بحيث يؤول الشعر إلى فكر وينقلب الفكر إلى شعور.

وقد لاحظنا من خلال تتبعنا لمختلف الأبحاث والدراسات التي رصدت الشعر والتصوف أن هناك صلة حقيقية بين التجربتين الشعرية والصوفية، هذه الحقيقة قد أكدها المبدعون من جهة ومن جهة ثانية، فقد أبرزت العديد من الدراسات ذلك التقارب مثل: الرمز الشعري عند الصوفية لعاطف جودة نصر، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر لعلي عشري زايد، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر لمحمد بنعمارة والشعر والتصوف لمحمد إبراهيم منصور، الولاء والولاء المجاور (بين الشعر والتصوف) لعبد الحكم العلامي، والعبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث للباحثة سهير حسانين، والتناص الصوفي في شعر أدونيس للباحثة إيمان السيد علي مرسال وغيرها من الدراسات التي لم يتمكن الباحث من الإطلاع عليها.

إضافة إلى ما أكده الباحث يوسف زيدان في كتابه «شعراء الصوفية المجهولون» حيث يذهب إلى القول بالتلازم بين التجربة الصوفية وترجمتها الشعرية، بحيث لا ينفصل الشعر عن التصوف.[31]

ونحن بدورنا نؤكد بأن الشعرية الصوفية أو التجربة الصوفية سواء أكانت عرفانية قديمة أو عرفانية معاصرة قد عاش أصحابها تجربتين منذ مجتين «التجربة الوجودية والتجربة الوجدانية». وهاتان التجربتان كما لاحظ أحد الباحثين تتميزان بـــ: «رشاقة اللغة وعمق الدلالات ورمزية الخطاب»[32] ممّا أبعدهما عن التجارب ذات النزعة النمطية، لاسيما وأن النص الصوفي هو إيماءات وهمهمات لا تقصد الإبانة وإنما تقصد البوح الموحي.ومن ثمة فهي نصوص موحية وليست واصفة، فقد حملت أكثر من قراءة.

الهوامش:

1. عاطف جودة نصر: «الرمز الشعري عند الصوفية»، دار الأندلس، ط2، 1983، ص: 53.
2. إبراهيم منصور: الشعر والتصوف «الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر»، (1945، 1995)، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999، ص: 24.
3. إبراهيم منصور: "الشعر و التصوف" «الأثر الصوفي في الشعرالعربي المعاصر» ص:.27
4. عاطف جودة نصر: «شعر ابن الفارض» "دراسة في فن الشعر الصوفي"، مكتبة محمد رأفت، جامعة عين شمس، القاهرة، 1992-1993، ص: 144.
5. المرجع السابق، ص: 145-146.
6. الديوان إعتنى به وشرحه هيثم هلال، دار المعرفة، بيروت، ط -1- 2003، ص: 37.
7. بعض الدراسات كتبت "وأسكت" بدلا من "وأمسك".
8. أدونيس: «الثابت والمتحول» 2 «تأصيل الأصول» دار العودة، بيروت، ط -4- 1986، ص: 95.
9. أدونيس: «زمن الشعر» دار العودة، بيروت، ط-2- 1978، ص: 9، وما بعدها.
10. أدونيس: «الصوفية والسوريالية» دار الساقي، ط-1- 1992، ص: 23.
11. د. سحر رامي: «شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية» لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص:.59
12. المرجع نفسه، ص: 77-78.
13. أدونيس: «الصوفية والسوريالية» دار الساقي، بيروت، ط -1- 1992، ص:.23
14. كالحلاج، النفري، السهر وردي، رابعة العدوية وغيرهم.
15. محمد مصطفى هدارة: «دراسات في الادب العربي الحديث» دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط -1- 1988، ص:213.
16. وائل غالي: «الشعر والفكر» "أدونيس نموذجا" الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص:.07
17. محمد مصطفى هدارة: «دراسات في الادب العربي الحديث» ص: 213.

وأنظر مقالته: «النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث» مجلة فصول، المجلد الأول، العدد (4) يوليو 1981، ص:.102

18. محمد بنعمارة: «الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر» شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط -1- 2001، ص:.162
19. النماذج مأخوذة من المرجع السابق: محمد بنعمارة: «الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر» ص:162-188.
20. مجلة الشعر، السنة 12، أفريل 1988، العدد 50.
21. دار إفريقيا للشرق، المغرب، ص: 91-19.
22. صلاح عبد الصبور: «حياتي في الشعر» دار اقرأ، بيروت، لبنان، 1981، ص: 104.
23. عبد الرحمن بدوي: «شطحات الصوفية» وكالة المطبوعات، الكويت، ط -3- 1978، ص: 123.
24. سهير حسانين: «العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث»، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص:.49
25. سهير حسانين: «العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث»، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص:.132
26. صلاح عبد الصبور: «حياتي في الشعر» دار إقرأ، بيروت، لبنان، 1981، ص:.10
27. لقد فرق الصوفية بين هذه الكلمة والألفاظ التي تشبهها، فهناك الخاطر والبادي والبادة والعارض والوهم... فقد جعل «السراج الطوسي» البادة مقدمة للوارد، حين يبده القلب، أو تفجؤه فيدرجه عن مساره إلى مسار جديد، الوارد ما يرد على القلوب بعد البادي، بينما يرد القشيري تعبيرات أخرى كاللوائح أو الطوالع. انظر المرجع السابق، ص:10، وما بعدها.
28. صلاح عبد الصبور: «تجربتي في الشعر» مجلة فصول، المجلد الثاني، أكتوبر 1981، ص:.18
29. ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الأول، دار العودة، بيروت، ط -1- 1972، ص: 101-102.
30. ديوان الشاعر، المجلد الأول، ص: 175، وما بعدها.
31. الصادر عن مؤسسة أخبار اليوم، مصر، 1991.
32. محمد بنعمارة: «الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر» ص: 139.

النص التراثي وإشكالية القراءة
"شروح ديوان المتنبي أنموذجا"

محمد بوسعيد
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة -الشلف-

لا يزال النص التراثي قابلا للقراءة النافعة، والتلقي الايجابي لما يختزنه في ثناياه من قيم معرفية وجمالية تستجيب لمطالب العقل والروح والقلب، وبإمكان إعادة قراءته أن تسهم مجدداً في توثيق وَعينا به، باعتباره معلماً هاماً في منظومتنا الثقافية التي تشكلت عبركم هائل من المحاولات والتجارب، شرط أن تتم هذه القراءة بعيداً عن أي خلفية تحدد أطرها ونتائجها مسبقاً.

وإذا افترضنا أن النص التراثي ما يزال حافلاً بالمضامين المعرفية والجمالية،فكيف نقرؤه قراءة واعية تؤصل أطره المنهجية، وتفتح فضاءاته الواسعة وتثير فينا فاعلية التجاوب معه والإفادة منه؟

إذا كانت مناهج دراسة النص متعددة ومختلفة المشارب والاتجاهات، فإنه ينبغي أن يكون تعاملنا مع قراءته بعيداً عن الخلفيات السياسية والمذهبية التي ترسبت بفعل ظروف معينة، بل علينا أن نقبل على قراءته خارج الاكراهات، وألاّ نحاكمه إلاّ من خلال منظومتنا القيمية، لأنه نص متميز بمضامينه الإنسانية، وقيمه الجمالية، ولا أحد يجهل كيف تجنت بعض المدارس الحديثة على النص حين أوغلت في تفسيره في ضوء اتجاهات معينة، وجعلت منه صدى للجانب التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي "وحولت الناقد إلى مؤرخ، أو عالم في الاجتماع، أو في العمل الأدبي"([1])

إن القراءة الواعية تنطلق دائما من أبعاد النص، ولا تحاكمه إلا من خلال معاييره الخاصة، وتبحث فيه عن إمكانية النمو والتواصل، وتبقى الظروف الأخرى التي تحيط بالنص عوامل مساعدة على الفهم والتوضيح، وهذا من شأنه أن يخرج النص التراثي من دائرة الانغلاق، وينفي عنه الرتابة والسكون. وليس بدعا إذن أن تتخذ القراءة الواعية التأويل منهجاً لقراءة النصوص التراثية باعتباره عملية تواصل حميمي بين القارئ والنص "قراءة ودود وتأمل طويل في أعطافه وثرائه وما يعطيه لقارئ مهموم بثقافة الجيل من بعض النواحي، التأويل مبناه الثقة بالنص والإيمان بقدراته، والاشتغال بكيانه الذاتي والغوص المستمر على تداخلات بنيته"([2])

وقد حظي النص التراثي بقراءات جادة شكلت معلماً بارزاً في طريقة التعاطي معه، وأبرزت ما يتمتع به من ثراء وتجدد، وأسهم تزايد الاهتمام به في إعادة تشكيل منظومتنا المعرفية، وربط الاتصال بالتراث على ضوء ما عرفه العرب من علوم جديدة مثل "الهرمنيوطيقا" أو ما يعرف بعلم تأويل النصوص والتي أصبح بمقتضاها القارئ عنصراً فعالاً في عملية إبداع النص، يسهم في إيضاح الدلالة وتحديدها، وفي هذا السياق نشير إلى المحاولة الجادة التي قام بها الباحث الدكتور

(1) عبد العزيزالدسوقي: قضايا وملاحظات' مجلة الثقافة 40 العدد 66 ، مارس 1979

(2) مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي 7 عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 1979م

النص التراثي وإشكالية القراءة
"شروح ديوان المتنبي أنموذجا"

محمد بوسعيد
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة -الشلف-

مصطفى ناصف "قراءة ثانية لشعرنا القديم"[3] فقد بيَّن هذا الباحث أن الدارسين لشعرنا القديم لم

ينطلقوا من منظور جاد، وتصور منهجي مما جعل قراءاتهم في معظمها صدى لقراءات سابقة لا تميز فيها "وقلما يتفاوتون فيما بينهم في قراءة ذلك الأدب"([4])، وبين أيضا أن قراء أدبنا العربي لم يهتموا بفن القراءة، تلك القراءة الواعية التي يمكنها تجاوز المألوف، وكسر الحواجز المفروضة على النص مسبقا، لأن القراءة هي "فن كسر

التي تفصل بيننا وبين قصيدة من القصائد"[1]

ثم ينبه إلى ضرورة إعادة قراءة القصائد، مبيناً أن القصيدة باب مغلق يحتاج من يريد فتحه إلى عدة محاولات متأنية حتى يفتح له "يحتاج إلى أن يطرق بابه طرقات متعددة قارئ قوي رفيق معا حتى يؤذن له بالدخول، ولكننا مع الأسف لا نعيد الطرق ولا نكرر محاولة الاستئذان"[2]

ولما كانت مجالات التراث واسعة ومتشعبة تشمل كل ما يتعلق بالنص من اهتمامات أدبية ولغوية ونقدية، ارتأينا أن يكون حديثنا مقتصراً على كيفية قراءة القدماء لشعر المتنبي وما نتج عنها من كثرة الشروح. وبعيداً عن حمى التهافت على المناهج الغربية، والإجراءات النظرية الصرفة، فضلنا أن يكون هذا النوع، أعني ــ شروح شعر المتنبي ــ فضاء عملياً لدراستنا هذه.

إن القارئ المفترض تصوره في قراءة شعر المتنبي، هو ذلك القارئ الذي يتعامل مع النص الشعري بعيداً عن أي خلفية مذهبية أو سياسية تجعله يلوي عنق النص لتحقيقها، أو ينحرف به إلى الجهة التي يريدها، أو لصياغة موقف معاد لا علاقة له بالنص وصاحبه، أو إبراز العيوب، وتتبع الهفوات، واتهامه بالسرق.

وقد تجنت بعض القراءات على المتنبي حين جعلت تتبع عيوبه، واتهامه بالسرق غاية وهدفا، ولم تمس -غالباً- عالم الشاعر الثري بمدلولاته، وتعدد احتمالاته، وظلت تدور في فلك الخصومة وإعادة إنتاج عناصرها، ومدها بعوامل الصخب والإثارة، ولذلك لم تسهم هذه الشروح رغم كثرتها في إثراء الجانب اللغوي والدلالي الذي كان يتمتع به شعر المتنبي، وكانت متفاوتة في قيمتها، يغلب على معظمها التكرار والإعادة والافراط في الخصومة والمشابهة في المحتوى، وقد اتسمت على العموم بالسمات الآتية:

1- ظاهرة التشابه في المضامين والعناصر الفنية والمنهجية بسبب تكرار مادة الشرح لدى أكثرية الشراح، وقد تأثرت في أغلب محاولاتها بطريقة أبي الفتح ابن جني ت392هـ وظلت تحتذيها في المضمون والطريقة، لأنه أول من أسس القراءة الأولى لشرح شعر المتنبي، وكانت القضايا التي طرحها ابن جني في الفَسْر تستوقف كل من يتصدى لشرح ديوان المتنبي، وتدور في فلكها تارة باختصارها، وتارة بالزيادة عليها، مما

---

[3] مصطفى ناصف :قراءة ثانية لشعرنا القديم ، منشورات الجامعة الليبية ، دار لبنان للطباعة والنشر (د.ت)
[4] م . ن : 5
[1] مصطفى ناصف : م.ن 6
[2] م.ن :6

النص التراثي وإشكالية القراءة
"شروح ديوان المتنبي أنموذجا"

محمد بوسعيد
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة -الشلف-

2-جعل معظم الشروح التي جاءت بعد شرح ابن جني تنزع نحو التماثل والتشابه"[3]

فإذا قال ابن جني في شرح بيت أبي الطيب:

تنكسهم والسابقات جبالهم
وتطعن فيهم والرماح المكايد

"جعل الجبال كالخيل لهم، فتنكيسهم عنها إنزاله إياهم من الجبال للقتل والأسر ويقيم مكايده مقام الرماح التي تطعنهم بها. أي يحتال عليهم ويكيدهم"[4]

أعاد الواحدي ت 468هـ الشرح نفسه بصياغة متقاربة، فيها بعض ألفاظ ابن جني "يقول تنزلهم من خيولهم منكوسين، جعل خيلهم كالجبال التي تنكسهم عنها، ويجوز أن يكون على القلب من هذا بأن جعل الجبال كالجياد لهم. يقول تنكسهم عن جبالهم التي يتحصنون بها وهي لهم بمنزلة الخيول السابقة وتطعنهم برماح من كيد فيقوم كيدك فيهم مقام الرماح"[1]

حتى إذا جاء أبو البقاء العكبري في القرن السابع الهجري صاغ شرح بيت المتنبي السابق صياغة قريبة من صياغة ابن جني فقال: "جعل خيلهم كالجبال لهم يتحصنون بها. وجعل تنكيسهم عنها إنزالهم من الجبال للقتل والأسر، وجعل مكايده فيهم كالرماح تقوم مقام الرماح التي تطعنهم بها جعله يحتال عليهم ويكيدهم"[2]

إن الشروح في هذه الشواهد تبدو متشابهة في موادها، متداخلة في مناهجها، لأن الشارح لا يكتفي ببيان معنى البيت، بل يكرر أقوال من سبقه من الشراح، مما أدى إلى تكدس مادة الشرح وتداخلها، حتى أصبحت أشبه بالجهود الجماعية التي يصعب في بعض الأحيان نسبتها إلى شارح بعينه. وهذا دليل على أن القراءة التي تنهض على قراءة سابقة قد تجعل من يقوم بها متأثراً بمن سبقه أو متناصاً معه، وقلما يلجأ إلى مساءلة النصوص وتجلية أبعادها بوسائل جديدة، ولا مانع من أن يتكئ على قراءات سابقة، ولذا ظل الشراح كما بينا تحت تأثير قراءة ابن جني، لأنه أول من أثّل القراءة الأولى لشراح شعر أبي الطيب المتنبي.

2 ـ قراءة سلبية ونعني بها تلك القراءة التي اتخذت البحث عن عيوب المتنبي غاية وهدفاً، وقد اتخذ أصحابها من قراءة شعر المتنبي وسيلة للنيل منه والتحامل عليه، واتهامه بسرقة معانيه الجيدة، فطعنوا في بعض ألفاظه المفردة من جميع مستوياتها الصوتية والتركيبية والدلالية، وكانوا مدفوعين بعوامل شخصية غرضها الأساسي تحطيم شخصية الشاعر، وإبرازه على أنه انتهب معاني السابقين ونسبها إلى نفسه. فإذا قال المتنبي:

أيفطمه التوراب قبل فطامه
ويأكله قبل البلوغ إلى الأكل

---

[3] حسين الواد : المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب68؛ دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، الطبعة الثانية 2004م

[4] ابن جني : الفسر2/236، تحقيق صفاء خلوصي ، وزارة الثقافة العراقية

[1] الواحدي : شرح ديوان أبي الطيب 2/ 672

[2] أبو البقاء العكبري : شرح ديوان أبي الطيب 273/1

محمد بوسعيد
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة -الشلف-

قال الحاتمي: "إن لفظة التوراب على سلامة مصدرها جافية جدا"[3] وتبعه الصاحب بن عباد فقال: "وما أدري كيف عشق التوراب حتى جعله عوذة شعره، وليس ذلك سائغا لمثله"[4]

وعاب الحاتمي على أبي الطيب تخصيص لفظ "الحرام" بالغسل والحلال أولى به في وصف الحمى. قال الحاتمي: "وقلت: وقد أحلت في قولك:

إذا ما فارقتني غسلتني

كأن عاكفان على حرام

والحلال أولى بالغسل وأخص من الحرام، فكيف خصصت الحرام بوصف يشركه فيه غيره، وله به اختصاص فوق اختصاصه. فقال أبو الطيب أتيت بأحدهما فدل الأول على الآخر وإن لم أذكره. وفي القرآن "سرابيل تقيكم الحر" وهي تقي البرد. وقال الشاعر:

فلا تعدي مواعد كاذبات

تهب بها رياح الصيف دوني

يريد ورياح الشتاء .."([5])

إن هذه القراءة يمكن اعتبارها مثالا للقراءة السلبية التي كان غرضها الانتقاص من قيمة الشاعر، والنيل منه، لأنه لم يخالف طريقة العرب كمانصت على ذلك الآية القرآنية والشاهد الشعري.

وقد أفصح الحاتمي عن دوافع العداء الذي كان يوجه هذه القراءة، ويرسم غاياتها بقوله إن أبا الطيب: "التحف رداء الكبر ولم يتقدم للوزير مادحا" مشيرا إلى أن ولي نعمته الوزير قد أغراه بمهاجمة المتنبي، وأمره بتتبع سقطاته "..تتبع عواره وتصفح أشعاره، وإحواجه إلى مفارقة العراق واضطراره كراهية لمقامه"[1]

إن إلحاتمي في هذا النص يكشف بوضوح عن دوافع قراءته لشعر المتنبي، وهي دوافع تحركها رغبة الانتقام من الشاعر بهذه الصفاقة حتى يغادر العراق مكرها، وهي مهمة ندبه للقيام بها ولي نعمته الوزير أبو محمد المهلبي الذي ترفع أبو الطيب عن مدحه، ولهذا جاءت الموضحة ناضحة بالعداء، مسرفة في تتبع الأخطاء، أقل ما توصف به أنها مثال للقراءة السلبية التي رسمت غاياتها، وحددت أهدافها سلفا "فالبراهين التي استدلوا بها على أوجه الفساد في مباني شعر المتنبي لم تكن تهمهم بقدر ما كان يهمهم أن يصلوا بها إلى الغايات التي رسموها لأنفسهم سلفا... وليس في هذا ما يدعو إلى الاستغراب، فمعظم الذين خاصموا أبا الطيب المتنبي ندبهم أولياء النعم وأصحاب الجاه لتعقب سقطاته وإذاعة سيئاته والوضع من قدره"[2]

3 ــ قراءة ايجابية يبدو صاحبها منصفا في قراءة النص، مترويا في إصدار الأحكام منبها إلى الخطأ برفق، معالجا ذلك في إطار الضرورة التي تجيز للشاعر التصرف في أبنية الكلام بما يضمن للنص الشعري خصوصيته الإيقاعية.

وانطلاقا من هذا التصور فان ما اعتبره خصوم أبي الطيب المتنبي خطأ، اعتبره المنصفون جائزا،

(3) الحاتمي : الرسالة الموضحة 31
(4) الصاحب بن عباد : الكشف عن مساوئ شعر المتنبي 49، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين ، مطبعة المعارف ، بغداد 1385هـ/1965م
(5) الحاتمي : الموضحة 128، 129

(1) م.ن
(2) حسين الواد : م.ن 17

النص التراثي وإشكالية القراءة

"شروح ديوان المتنبي أنموذجا"

محمد بوسعيد
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة -الشلف-

وأدرجوه في باب الضرورة لأن "الشعر موضع اضطرار وموقف اعتبار، وكثيرا ما يحرف فيه

الكلام عن أبنيته وتحال فيه المثل عن أوضاعه لأجله"[3]

لقد كانت قراءة أصحاب هذا الاتجاه قراءة مدركة لما يعانيه الشاعر من جهد ومشقة حتى لا يخرج عن قوانين الوزن والقافية، ولذلك أجازوا له التصرف في أبنية الكلام، والتمسوا له الأعذار، ولا يعني ذلك أنهم شرعوا له الخطأ، وأباحوا له هدم قواعد اللغة، وإنما كان ذلك يتم في إطار أحكام الضرورة الشعرية.

ولعل هذا ما جعل ناقداً منصفاً كالجرجاني ينصف الشعراء المحدثين، ويدفع عنهم تعصب العلماء المتشددين الذين كانوا يعتبرون توارد الخواطر واتفاق الهواجس غير ممكن، وإن أدى ذلك إلى ابتكار المعاني واقتراعها. يقول عبد العزيز الجرجاني: "لو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجدوا يسيرهم أحق بالاستكثار وصغيرهم أولى بالإكبار، لأن أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد يضيق مجاله، ومعان أخذ عفوها، وسبق إلى جيدها فأفكاره تنبت في كل وجه وخواطره تستفتح كل باب، فإن وافق بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان وأغار على بيت فلان، ولعل ذلك البيت لم يقرع سمعه قط، ولا مر بخلده، كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهواجس غير ممكن، وان اخترع معنى بكرا أو افتتح

طريقا مبهما، لم يرض منه إلا بأعذب لفظ وأقربه من القلب، وألذه في السمع. فإذا دعاه حب الإغراب وشهوة التوق إلى تزيين شعره وتحسين كلامه فتوشحه بشيء من البديع، وحلاه ببعض الاستعارة قيل هذا ظاهر التكلف، بين التعسف، ناشف الماء، قليل الرونق وعيوبه تتمحل، وزلته تتضاعف وعذره يكذب"[4]

إنها دعوة من ناقد منصف جيد القراءة، حسن الذوق، يؤمن بأن المقاييس الجمالية أهم عنصر في محاكمة النص ومساءلته، بعيداً عن التمحل والقراءة المتحيزة التي ينطلق أصحابها من مواقف عدائية، وغايات مرسومة سلفاً، وإذا وقفوا على معنى مبتكر في تجارب المحدثين ألحقوه بالسابقين واعتبروا الشاعر مغيراً عليه وسارقاً له، وإذا وشى كلامه بالبديع المستطرف، والاستعارة المستحسنة اتهموه بالتكلف والتعسف والكذب.

لقد اتسمت قراءة المعتدلين في الغالب بالموضوعية والإنصاف، وكانت بعيدة عن روح التعصب والعداء والإفراط في تتبع العيوب، وكانت أحكامهم تأتي في معظمها مشفوعة بشواهد من الشعر القديم لتسويغ ما اعتبره غيرهم خطأ، فإذا خطأ الخصوم المتنبي في هذا الاستعمال.

أمِطْ عنكَ تَشْبيهي بما وكَأنَّهُ
فلا أحَدٌ فوْقِي ولا أحدٌ مِثْلِي

وقالوا: "إنما يشبه من الأسماء بمثل وشبه ونحوهما، ومن الأدوات بالكاف، ثم تدخل على أن

---

[3] ابن جني : الخصائص 188/3

[4] عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه 52

النص التراثي وإشكالية القراءة
"شروح ديوان المتنبي أنموذجا"

محمد بوسعيد
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة –الشلف-

فيقال:كأنه الأسد.. فأما ما فلها مواقع معروفة وليس للتشبيه في أبوابها مدخل "[1]

دفع ابن سيدة هذا وقال: "...أما ما فليست بلفظة تشبيه بمنزلة كأن، لكن استجازها في التشبيه لأنه وضع الأمر على أن قائلاً قال: ما يشبه؟ فقال له المسئول: كأنه الأسد وكأنه السيف ف "كأن" هذه التي للمسئول إنما سببها "ما" التي للسائل، فجاء هو بالسبب والمسبب جميعا، وذلك لاصطحابهما، ومثل هذا كثير "[2]

وأنكر الخصوم على أبي الطيب تثنية الجمع في هذا البيت.

مَضَى بَعْدما التَفَّ الرِّمَاحَانِ سَاعةً
كَمَا يَتَلَقَّى الهُدْبُ في الرَّقْدَةِ الهُدْبَا

قال القاضي الجرجاني: "فأنكروا تثنية الرماح وهو جمع رمح فحاجهم أبو الطيب ببيت أبي النجم:

تنقلتْ من أول التنقل
بَيْنَ رِمَاحَيْ مَالِكٍ وَنَهْشَلِ

والتثنية عند النحويين جائزة في مثل هذا إذا اختلفت الضروب والأجناس، وأكثر ما على أبي الطيب أن يتبع أبا النَّجم وأضرابه من شعراء العرب، فهم القدوة وبهم الإئتمام، وفيهم الأسوة"[3]

وجارى ابن الإفليلي ت441هـ قراءة الجرجاني في بيت المتنبي السابق فأقر تثنية الجمع مستدلاً على ذلك بالشعر القديم.

قال ابن الإفليلي: ".. وثنى الجمعين لأنه جعلهما حيزين فثناهما، كأن كل واحد منهما اسم على حياله، والعرب تفعل ذلك، قال الشاعر:

فَتَنَازَلاَ فَتَوافقتْ خَيْلاَهُمَا
وَكِلاَهُمَا بَطَلُ اللّقَاءِ مُخَدَّعُ

فثنى الخيل وهي جمع، لما جعلهما حيزا بنفسه"[4]

ومن خلال هذه النماذج يتبين لنا نوعين من القراءة لشعر المتنبي، قراءة خصومه الذين عابوا عليه هذا الاستعمال اللغوي الذي نجد له أشباهاً ونظائرَ في تراثنا الشعري، وقراءة القراءة، ونعني بها قراءة أنصاره الذين ردوا على خصومه، وأقروا استعمالاته اللغوية التي كانت مثار جدل، مستدلين على ذلك بشواهد استقوها من الشعر القديم، ونبهوا إلى أنه ليس محرما على أبي الطيب

المتنبي أن يتبع أضرابه من الشعراء القدماء الذين فيهم الأسوة والإتباع في الصيغ والتراكيب.

4 – قراءة تأويلية كثيرا ما تقف القراءة الظاهرة عند سطح النص عاجزة عن اكتشاف دلالته، وتحديد مغزاه، لأن المعنى في هذه الحال يكون مستعصياً على التجلي، مُتَأَبِّيًا على الفهم، لا يقبل أحادية التفسير، بل يتطلب ضرباً من التأويل لاستنباط دلالته البعيدة أو الخبئ حسب منظور عبد القاهر الجرجاني "ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة، وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك

(1) عبد العزيز الجرجاني :م.ن 42
(2) ابن سيدة : شرح مشكل أبيات المتنبي 40
(3) عبد العزيز الجرجاني : م.ن 449
(4) ابن الإفليلي : شرح شعر المتنبي 29/2

النص التراثي وإشكالية القراءة
"شروح ديوان المتنبي أنموذجا"

محمد بوسعيد
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة -الشلف-

كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبئ ليطلب، وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج"[1]

إن القراءة في هذه الحال تتطلب تمزيق الحجب التي تمنع القارئ من الوصول إلى المغزى تماما كما نفعل مع القشر الذي يغلف الثمرة، والقارئ

في مثل هذه الحال يقوم بجهد مضن لكشف المعنى، انطلاقا من جميع مستويات التركيب الصوتية والمعجمية والدلالية، وهو في عمله هذا يقوم بنوع من المقاربة الاجتهادية يصيب تارة، ويجانب الصواب تارة أخرى، ولعل هذا ما جعل التأويل يختلف من قارئ لآخر، وتتعدد آلياته ومستوياته، وبناء على ذلك اختلف الشراح في تفسير الدلالة المعنوية لشعر المتنبي، وكان التأويل أهم آلية توسلوا بها لكشف الدلالة الغامضة في شعره، لاسيما في تراكيبه النادرة أو الشاذة، التي بدا فيها مغايراً لمألوف كلام العرب.

لقد كان أبو الطيب أكبر شاعر استفز الذوق العام بمعانيه العميقة وتراكيبه الغامضة، وأثار ضجة كبيرة بين متلقي شعره، وكانت القراءة المتنوعة من وسائل فك الغموض الذي كان يلف معانيه. وقد أجمع خصومه وأنصاره على أن كثرة إقبال الناس على قراءة شعره وتدارسه مردها إلى ما تضمنه شعره من عمق أسهر أنصاره وخصومه، ولعله تعمد ذلك وقصده قصداً، إذ لم يشأ أن يصل القراء إلى مقاصده دون عناء ومشقة، ولم تكن عنايته بتعقيد معانيه مصروفة

إلى إرضاء ممدوحيه، بل كانت مصروفة إلى إرضاء فضول العلماء وإزعاجهم، وقد روى عنه ابن جني خبرا يؤكد حرصه على هذا الزعم. قال ابن جني: "قال لي يوما أتظن عنايتي مصروفة إلى من أمدحه؟ ليس الأمر كذلك لو كان لهم لكفاهم منه البيت. قلت فلمن هي؟ قال: هي لك ولأشباهك"[2]

ومن الطبيعي أن يعمد القراء والشراح إلى تقصي الدلالة الخفية في شعر المتنبي، ويسعون إلى تفسيرها، ورفع الحجب التي تقف حاجزاً دون

الوصول إلى فهم معانيه التي خفيت حتى على أكابر العلماء حسب ما يقرره الواحدي" خفيت معانيه على أكثر من روى شعره من أكابر الفضلاء والأئمة.. فتصديت بما رزقني الله تعالى من العلم ويسره لي من الفهم لإفادة من قصد تعلم هذا الديوان وأراد الوقوف على مودعه من المعاني.."[3]

لقد تبين لشراح شعر المتنبي ونقاده أن التعلق بالمعنى الحرفي للكلمة لا يؤدي إلى تفسير الدلالة الخفية، ولذلك كان التوسل بالتأويل من أهم آليات كشفها وإيضاحها، فيقلبون المعنى على أكثر من وجه لاستقصاء أوجهه المحتملة. يقول الواحدي في تأويل بيت المتنبي:

أعطى فقلتُ: لجوده ما يُقْتَنَى
وَسَطَا فقلتُ: لسَيْفِهِ مايُولَدُ

(1) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز 42
(2) أبوالعلاء المعري : شرح ديوان أبي الطيب المتنبي 35/4
(3) الواحدي : شرح ديوان أبي الطيب المتنبي 48/1

النص التراثي وإشكالية القراءة
"شروح ديوان المتنبي أنموذجا"
محمد بوسعيد
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة -الشلف-

"يقول لما أخذ في العطاء أكثر حتى قلت في نفسي إنه سيعطي جميع ما يقتنيه الناس، ولما سطا على الأعداء أكثر القتل حتى قلت إنه سيقتل كل مولود، ويجوز أن يكون المعنى أعطى فقلت لجوده مخاطباً إياه لا يقتني أحد مالاً لأنهم يستغنون به عن الجمع والادّخار وسطا فقلت لسيفه انقطع النسل فقد أفنيت العباد. ومعنى آخر فقلت جميع ما يقتنيه الناس من جوده وهباته وسطا فقلت لسيفه ما يولد بعد هذا يشير إلى إبقائه على من أبقى مع اقتداره على الإفناء فجعلهم طلقاء"[1]

ويقول ابن سيدة في شرح بيت المتنبي:

تلج دموعي بالجفون كأنما
جفوني لعيني كل باكية خد

"أي: إن جفوني مسارب للدمع لا تخلو منها حتى كأنها خد لكل باكية، فالدمع يلازمها كما يلازم خد الباكية. وإن شئت قلت: ذهب في ذلك إلى غزر الدمع، أي: أن جفون دموعي مجتمع الدموع حتى كأنها خد لعيني كل باكية"[2]

ويقول ابن بسام في شرح بيت أبي الطيب:

ينال أبعد منها وهي ناظـرة
فما تقابله إلا على وجل

"أي سال ساطع هذا الغبار أبعد من الشمس فلا تقابله إلا خائفة من أن تملأ عينيها. ويحتمل أن يريد أن سيف الدولة أبعد منها فلا تقابله إلا خائفة منه لعظم هيبته. وقوله: "وهي ناظرة" يعني أنه ينال أبعد مما تنظره مقلة عين الشمس. ويحتمل أن يريد: وهي عالمة بذلك لأن النظر أحد طرق العلم"[3]

فالقراءة في هذه الشواهد قائمة على أساس استقصاء جميع أوجه الدلالة التي يمكن أن يحتملها البيت، وتقليبها على عدة أوجه، دون ترجيح وجه من الوجوه، أو تعليله، وكأن البيت يحتملها جميعا، فأيها أخذ القارئ يكون قد أمسك بالمعنى.

وفي بعض الأحيان لا يكتفي الشارح باستقصاء تعدد أوجه الدلالة فقط، بل يختار الدلالة الأقوى، ويرجحها على ما سواها، نحو قول ابن سيدة مستقصياً أوجه الدلالة في هذا البيت:

مَا شَارَكَتْهُ مَنِيَّةٌ فِي مُهجةٍ
إلاَّ لِشَفْرَتِه على يَدِها يَـدُ

"العرب تقول: لك على فلان اليد البيضاء، أي المزية الظاهرة، فمعنى البيت: أن لشفرته الأثر الأظهر، فإما أن يكون لأن تأثير السيف أظهر من تأثير المنية، لأن تأثير السيف جثماني عليه يقع الحس، وتأثير المنية نفساني لا يقع عليه حس. وقد يجوز أن تكون للشفرة اليد على المنية، من جهة أن المنية، معلولة للسيف، والسيف علة لها، والعلة أشرف من المعلول، فوجبت المزية للسيف بذلك. وقد يتوجه البيت على أن كل شركين فمن المعتاد الأغلب أن يكون أحدهما أقوم بالأمور فتعلو يد صاحبه، فإذا شاركت المنية سيفه فحكمه أمضى.

والأول عندي أقوى "[4]

وقال ابن بسام في شرح بيت المتنبي:

أحادٌ أم سُداسٌ في أحاد
لُيَيْلَتُنا المنوطةُ بالتَّنادِي

"تشكك فيها لطولها فاستفهم أهي واحدة أم ست، وخص ستا لأنها نهاية ما خلق الله عز وجل فيها السموات والأرض... ويجوز أن يكون خص

---

[1] م.ن 141/1
[2] ابن سيدة : شرح مشكل أبيات المتنبي 14
[3] ابن بسام : سرقات المتنبي ومشكل معانيه 77
[4] ابن سيدة :م.ن 64

الست لأنها عدد الليالي المتقدمة على ليلة التنادي، ويقويه قوله: المنوطة بالتنادي وحقرها تعظيما لمكبرها، لأن محقرها إذا كان على ما وصف فكبرها أعظم وأطول"[1]

فأنت تلاحظ – هنا– أن قراءة الشارح للبيت قائمة على تقليب أوجه الدلالة المتعددة، والإلحاح عليها لبيان معنى البيت، وترجيح الدلالة الأقوى والأبلغ. وما يهمنا في هذا النوع من القراءة أن الشارح باعتباره مفسرا ومؤولا كان يستعرض جميع احتمالات الدلالة الممكنة التي يتضمنها البيت

مما يدل على أن الحكم على الدلالة المعنوية لدى شراح المتنبي قد اتسم في بعض مناحيه بمنهج قرائي تأولي تجاوز فيه الشارح الدلالة الظاهرة

متوغلا في فضاءات النص البعيدة، مفاضلا بين ما يحتمله البيت من معاني متعددة، مرجحا أحسنها وأبلغها.

وعلى ضوء ما تقدم يتضح لنا من خلال هذه المحاور أن شعر المتنبي كان مجالا واسعا لقراءات متعددة، بعضها كان مكملا للابداع لما ترتب عليها من نقد وتفسير وتأويل عكس الجهد الذي بذله الشراح والنقاد لإيجاد أحسن الطرق المؤدية إلى فهم شعر المتنبي، وإبراز ما يزخر به

من قوة الإيحاء والتوصيل. وبعضها الآخر كانت تحركه بواعث شخصية، لم يكن هم أصحابها الإقبال على شرح شعر المتنبي لغرض فهمه وتقريبه إلى القراء، بقدر ما كان همهم الوصول إلى غايات وأغراض رسمت مسبقا.

قائمة المصادروالمرجع

المصادرالقديمة

- ابن الإفليلي: شرح شعر المتنبي، تح مصطفى عليان، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة بيروت – لبنان 1418هـ/ 1998م
- ابن بسام: سرقات المتنبي ومشكل معانيه، تح محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر والتوزيع.
- عبد العزيزالجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية صيدا – بيروت
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبدو، الطبعة الثانية، دار المعرفة، بيروت 1422هـ 2001م
- ابن جني: الفسرج2، تح صفاء خلوصي، وزارة الثقافة العراقية
- الحاتمي: الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب وساقط شعره، تح محمد يوسف نجم، دار صادر
- ابن سيدة: شرح مشكل أبيات المتنبي، تحقيق محمد حسن آل ياسين، وزارة الإعلام العراقية
- الصاحب بن عباد: الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، تحقيق محمد آل ياسين، دار المعارف، بغداد 1385هـ/1965م
- أبو العلاء المعري: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، تح عبد المجيد دياب، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر 1413هـ/1992م
- أبو البقاء العكبري: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، تح مصطفى السقا وآخرون؛ دار المعرفة، بيروت
- الواحدي: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، تح عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت – لبنان

المراجع الحديثة

- حامد نصر أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، المغرب 1992م
- ليلى الشايب: الحركة النقدية حول المتنبي في القرن الرابع والخامس الهجريين، دار العلم، بيروت (د.ت)
- مصطفى عليان: تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، الطبعة الأولى مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى 1404هـ/1984م
- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د.ت)

مصطفى ناصف:

ا – قراءة ثانية لشعرنا القديم، منشورات الجامعة الليبية، دار لبنان للطباعة والنشر (د.ت)

ب – محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، الكويت 1997م

- حسين الواد: المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، الطبعة الثانية، دار الغرب الإسلامي، بيروت 2004م

---

[1] ابن بسام : سرقات المتنب ومشكل معانيه

سلالــم

كريم شعلان

حبيبتي هذا المساء يدخن سيجارته

ويرميني مع الذكريات.............

ربما أموت غداً دون أن أراكِ......

حبيبتي، لنبتهل لأمريكا

لتجعل قلب الله يرق، فيرحمنا غداً...

* * * * * *

أنه كان يعتمر قبعته الفارهة، أفزعته احتمالات بيض كانت محمولة على أكتاف من رخام.. جاء بعد أن تأكدت الشمس من وقع أقدامه على بقايا حلم. وعندما التصق الحذاء برغبة شبقة على قدميه، توقف الاحتكاك.. توقف هذا الذي كان يتوقع له أن يستمر حتى شيخوخة أعضائه.. توقف عن البوح هذا الاحتكاك الحلو، توقف هذا اللعين.. توقف لأنه ربما قرأ الحروف وكأنها علامات اختبار لقوة النظر. اقترب من مسار الكعوب وكأنه خرج عن النص.. وانتهى به المطاف إلى الصعود دوماً، بالضبط كما كانت البداية.. الصعود.. الصعود.. ولأن القبعة كانت مميزة مثل وصمة عار في مؤخرة التاريخ. فهو يصعد صاعداً إلى الصعود الذي لا يخفي سوى الفضائح. تقترب منه السلالم، والسلالم هي الأسئلة التي علقها الآخرون بدبابيس الانفعال على واجهة المفاجأة.. اجمعوا هذا الورق المتطاير على سطح الأرض، أريد ورقاً.. أريد ورقاً يا ناس.. أريد ورقاً لأكتب، لا وقت، دفعته الموجة.. اصعد.. أريد ورقاً أبيض لأدون هذا النص الذي أراه يحلق على سلم بعيد.. اصعد.. لا وقت لذلك، اصعد ودفعته الموجة.. أريد ورقاً صحياً لأمسح نظارتي الطبية أو أمسح مؤخرة الوقت من غبار الأحذية.. لا وقت.. ودفعته الموجة. اصعد.. أريد ورقاً نقدياً لأشتري قليلاً من الهواء.. قلنا لا وقت (اصعد يا زلمه) ودفعته الموجة.. اصعد.. وحلق طائراً، هربت السلالم بعد أن صادقت حذاءه وتركته مع قبعة فارهة، تحكي عنه خيبات وانكسارات، وتشير للآخرين على خارطة الوجود إلى المدينة التي قذفته بعد أن سرقت ماضيه بكل ما يحمل من تفاصيل..جاء بعد منتصف العمر وهو يلهث من شدة قلقه من ذاك الذي يركض خلفه، لم يكن سوى حرف العين الذي يكيل له الطعنات بكل الوسائل، وهو يصعد مبتغياً الصعود إلى الفوق.. ذلك الفوق المؤجل كحلم منتظر.. حرف العين

ثعبان، أو نمر جميل سريع الوثوب، سريع الفتك، الصعود أمام العين اختراق لحدود القوة.. صعد سلماً مؤدياً إلى المخدع.. عادةً

في الممر المعتم تتكور الميم على شكل سلم يحضن نساء يتعجزن بسرعة، ويبعن الكرامة

سلالم

كريم شعلان

مقابل قطع نقدية مصنوعة من معدن عفن، يتشحن بسواد الليل، سواد الماضي، سواد المأتم، سواد الحداد على الموتى، موتى الحروب، الحروب العملاقة، الحروب المضحكة، ذهب الرجال، وبقي السواد يحيطهن، ينتظرن النهايات أو ينتظرن لحظة انتظار الساسة الذين تناسوا ما تركوه من سواد ومن تجاعيد على الوجوه. يبعن السواد للقردة المتقافزين في الممرات وعلى الأرصفة، ولأنهن يطمحن بأكبر كمية من قطع النقود، تراهن يبعن جميع أنواع الماء في أبواب (الكراجات) والمساجد، وأنواع السجائر التي تجعلهم يحرقون طموحاتهم وملفاتهم السرية ويركضون إلى الصعود وهم يلوكون العلكة التي يظنون أنها تتسبب في الشهرة، وهن يبعن بصمت كل شيء.. يباغته الصوت.. يا عالم.. والله يا عالم

بدينار..بدينار.. هذا الهواء كله. (خذوه بليرة) (بليرة يا شباب) (بليرة كل كل هذا الهواء

الذي حولكم بليرة يا ناس).. صعد سلما ملغوماً وكان ينتصب حرف الألف كعملاق

رهيب، لا يبدو عليه أبداً أنه حرف علة مريض.. مضحك هو هذا السلم، يحتوي على حرف الألف..مخدوع به.. ربما لا يعلم أنه حرف معلول، يتخذ منه مساعداً على اعتبار أنه يجلس في الوسط مثل الملوك.... آه تؤلمني لحظات الصعود... اصعد.. لم يتبقى إلا القليل وتصل.. هناك في النهاية ستجد.. ليس هناك ما يؤكد اليقين.. لكن اصعد، واصعد، وإلا ما جدوى هذه السلالم الممتدة من قعر القلب إلى الأحلام.. اصعد.. اصعد.. السيارات تنام على رصيف الانتظار، الوافدون يتراكضون تحملهم الأمتعة، حقائب سود، وربطات عنق للف الأكياس المتخومة بخرق مستعملة مستوردة من بلاد الإيدز الجميل..

يقول أحدهم: حقاً إنه يوم جميل، يستحق أن يباع (ببريزة).. الحمد لله، أحدهم يعمل ثمان وأربعين ساعة في اليوم مقابل (ليرة).. ولقمة الخبز بصفعة. آنذاك داهمه النوم، ترك ملابسه وذهب للنوم... النون خرافته الأخيرة، تغلق الباب وتتركه في برد السلالم وحيداً. داهمه سواد الصراصر في ليل

النون.. سواد الماضي الذي ما زال ينتظر لماذا أيها النون تختمين ليلتي بالشمع الأسود. تضحك النون وتهرب. تصير مثل

هلال يحضن نجمة ويختفي في البعيد. النون تهرب بعد أن تسرق وجه الحبيبة وكلمات الوداع والنوم. لا يوجد سلم يؤدي إليها. تتشابك السلالم أحياناً فلا يصل أحد وينتهي الصعود.. صعود. اصعد أيها الشاب ولا

سلالم

كريم شعلان

تقف هكذا أمام الحروف الأربعة.. اصعد ولا تقف هكذا، فما هي الاديون سخيفة فلا تعرض نفسك للكارثة. جاء واثقاً منتصباً كالموت يطرق أبواب المستشفيات، يحمل عافية الله على كتفيه ويصرخ... افتحوا الأبواب... أريد ورقاً وانكسر ذليلاً كالقمر، ماداً يديه، يلتقط ورقاً بائساً مقابل كليته النابضة بالحياة. وغادر بكلية واحدة حزينة تندب حظها، وهو يغلف الرسائل ويبشر الأهل والأصدقاء.. أنه يستطيع أن يشتري الهواء منذ الآن وحتى أوان آخر... اصعد أيها الشاب (شومالك) ما جدوى هذه الكلية التافهة أمام رزمة الورق المرسوم بعناية... اصعد يا رجل فما جدوى هذه الأوراق الحقيرة أمام كلية نابضة بالحياة مسكونة بروح الله... اصعد ولا تدع هذه السلالم تربح الجولة. أنفض جيوبك من ذكريات السواد، واغسل يديك من آثام الآخرين واصعد.. أهلك يفرحون بالوريقات ويحتفلون بذكرى استئصال كلية ابنهم المسوّر بالحروف الأربعة... اصعد من أجل أن ترقص الأشياء من حولك ويبتهج الآخرون.. اصعد اتبع ودعهم يتبعون أثارك، اصعد ودع أوراقك ببهجة الاحتفال، ولتضع وسام الفرح على جبينك. فما جدوى هذه الكلية المزيّفة وهي تفرز سائل بعروقك. أتركهم يحتفلون وهم يحتطبون تيجانك ويلفون التبغ بوريقات تتلوّى خشية أن تقع منها الذكريات، ذكريات الماضي الأسود والحداد، حداد دائم للموتى الدائمين، موتى الحروب، الحروب المضحكة.. أصبح لدينا ورق البياض، لنرسم الحرب، ما رأيك أيها الشاب؟ لماذا لا تعرني رأسك، سأعطيك (شلن) أو سأمنحك اللجوء الإنساني في المريخ.. ها ما رأيك؟ لماذا لا تعطيني كليتك الثانية الأخرى، وسأمنحك دقائق لتحلم... سأمنحك فرصة لتعمل كالآخرين، وتضحك عند نهاية العمر كما يفعلون عادةً... ماذا تريد أكثر من هذا؟ أسنانك متسخة بالبؤس...

تنتحر أسنانك، لأنك لا تضحك أحياناً...

فأصعد.. اصعد ليس ثمة ما يعيق... اصعد فما هي إلا جبال صغيرة، وما هي إلا قرون فترة وجيزة وستعيش وسيملأ الهواء رئتيك حد التخمة...

سينجلي السواد لأنك ستصعد دائماً...



الفنانة باية محي الدين

السيدة: تركماني كريمة صالحي

واسمها الحقيقي فاطمة حداد. ولدت ببرج الكيفان في ديسمبر 1931، تيتمت في سن الخامسة، فعاشت مع جدتها التي كانت تعمل في مزرعة فرنسية.

لم تجد باية من حولها سوى الطين تصنع منه حيوانات غريبة يصورها خيالها الواسع والمبدع. وهكذا كانت بدايتها مع الفن.

نجد في لوحات الفنانة باية عند رؤيتنا لها، أنها جميعها تقريبا تحكي نفس الموضوع، فلها ربط قوي بين الطبيعة والمرأة فهي لم تشأ أن ترسم نساء حقيقيات في لوحاتها، فالمرأة عندها رمز من رموز الحياة كالوردة أو الفراشة، إنها مكونات عالم جميل وساحر مملوء بالأحلام الهادئة، وتكرار المرأة في لوحاتها أمر يثير الاهتمام، فهي تركز مرة على أثواب المرأة وأزيائها الجميلة بعصافير ذهبية وفراشات رشيقة، ومرة على وجهها المعبر بعين واحدة كبيرة كحبة اللوز، أما الطبيعة فعالم زاه ومعبر عن الأمل الكبير، وغالبا ما تتصدر لوحاتها دوالي العنب وشجيرات مختلفة الألوان، تجسد أوراقها عالما جميلا.



وكما نرى أنها تجسد أعمالها من عالمها الخيالي التي كانت تعيشه في صغرها حيث كان مليء بالأزهار والأشجار والطيور الخرافية والأسماك وغيرها من الآلات الموسيقية التي شرعت في ادراجها ضمن رسوماتها بعد زواجها من الفنان م.

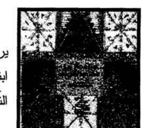
وتتميز لوحات الفنانة الراحلة باية، بتشكيلة متنوعة من الألوان التي يطغى عليها اللون الأزرق والأخضر الغامق والبنفسجي، والأحمر الذي يساعد على جذب الانتباه وأنها أتقنت في استغلال المساحة والفراغ من حيث *الألوان والموضوع.*



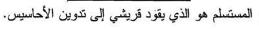
واستطاعت بصبر وبعصامية نادرة أن تنحت لنفسها مكانة كبيرة ومستحقة في مجال الإبداع الفني التشكيلي إلى جانب فنانين عالميين كبار احترموا تمسكها بجذورها وبتربتها الشعبية الزاهدة ووفائها لذكريات طفولتها المريرة والمغتبطة في آن واحد.. إلى أن وافتها المنية على فراش المرض في نوفمبر 1998.

قريشي أو القلم المسحور

الدكتور : بن يوسف



يكتب كالناسخ بطريقة سلفية، فهو يرسم بالرمز والصورة، يرسم أجزاء ملتوية ومنظّمة، يرسم -بلا كلل- ابتهالات تتضوّع بالقلم كما يتضوّع النّاي بطريقة ملائكية، الذي يدفعنا نحو التّأمّل، وهذا العزف المتواضع المستسلم هو الذي يقود قريشي إلى تدوين الأحاسيس.

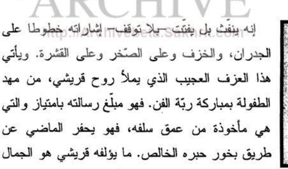


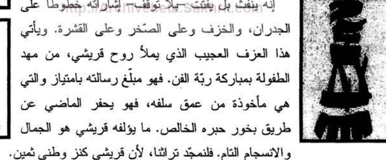


هل الكاتب بصدد البحث عن سكون؟

يحقّق الكلام بالقلم كتابة رمزية، تقصّ بطريقة الانجذاب نحو الماضي بشدّة بالغة، عن واجب التبليغ.







إنه ينفث بل يفتّت -بلا توقف- إشاراته خطوطا على الجدران، والخزف وعلى الصّخر وعلى القشرة. ويأتي هذا العزف العجيب الذي يملأ روح قريشي، من مهد الطفولة بمباركة ربّة الفن. فهو مبلّغ رسالته بامتياز والتي هي مأخوذة من عمق سلفه، فهو يحفر الماضي عن طريق بخور حبره الخالص. ما يؤلفه قريشي هو الجمال والانسجام التام. فلنمجّد تراثنا، لأن قريشي كنز وطني ثمين.

النقد الثقافي أو جدلية الأنساق قراءة في كتاب النقد الثقافي لـ الدكتور عبد الله الغذامي

السعيد موفقي – جامعة الجزائر-

1. إنّ التفاعل الذي استحدثته عملية الاحتكاك بين الشعوب قد أدت إلى فرز جملة من المعطيات والانشغالات وطرح قضايا إنسانية كبرى، منها تلك التي تبحث في الموروث والمعاصر في مختلف الأنساق، محاولة استحداث عملية تواصل بين منجزات الذات والجماعة، من جهة وبين الذات والأخر من جهة أخرَى، ولعل استقدام أفكار وجملة من التيارات الفكرية والأدبية والفلسفية ذات التوجه الجديد قد ساهمت في تشجيع عملية التنقيب والبحث عن الذات والهوية ومختلف المرتكزات التي من شأنها أن تحدد مسار الثقافة ضمن أنساق كثيرة، كالذي شهده النقد العربي الحديث، إذ تتجلى عملية التأثر المشبعة بتيارات الأدب الحديث، والفلسفة ومدارسها واتجاهاتها، تبنيها لمشروع بدا مستعصيا خاضعا لبنية ثقافية متعددة الأنساق مما جعل التفكير في الأمر مسألة ضرورية وطرح الموضوع على مستويات ثلاث كبرى، الثقافي والأدبي والفكري، كما هو الحال في كتاب "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية" للدكتور عبد الله الغذامي، وهو جملة من الانشغالات الحادة، جاء في مقدمته أسئلة مفصّلة للمشروع الذي ينبغي أن يعرض ويثرى، أهمها الحداثة العربية والمشروع الثقافي المحتمل؟

2. حاول الدكتور عبد الله الغذامي تحديد مفهوم للنقد الثقافي باعتباره أحد "فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معنيّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه...، ومعني بكشف لا الجمالي كما شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/الجمالي،... وكشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي"(01)

3. وعلى المستوى الاصطلاحي كان لابد من معالجة مفهوم النقد الثقافي الذي طرح إشكالية ثقافية أخرى باعتبار عملية التوظيف والممارسة السياقية في الأدب وغيره تقتضي جملة من المحددات لعلّ أهمها الأدب كخطاب وهو الأمر الذي التبس على الكثير في تحديد طبيعته والوقوف عند حدوده

الضمنية أو الأدبية بمفهومها العلمي، وهو السياق الذي انتقل من الدوائر الثقافية الغربية في حركيتها التطورية ووتيرة نموها الجدلي الحضاري، إذ تدرج في تأسيسها نقاد وأدباء ومفكرون ابتداء من ريتشاردز فرولان بارت الذي اعتقد

بفكرة العمل قبل التصور، في حين ترتكز فكرة فوكو على اعتبار ما تم من منجزات وأنساق ثقافية ما يحققه النّص من تأويلات فاعلة قريبة من الحقيقة بمسافة التأثير المنتج لا التأثير التكديسي.

4. وفي ضوء هذه النظرة فكّر الناقد عبد الله الغذّامي في مشروعه النقدي (النقد الثقافي) وهو يدرك ما سيلاقيه من معارضة، في تقديم مشروعه انطلاقا مما أدركه من فهوم مستحدثة تؤطرها فلسفة ثقافية جديدة معتقدا من أنّ نجاح هذه الحركة المستحدثة في النقد الثقافي ينبغي أن تبنى على مرتكزات دقيقة تتحرك وفق وتيرة نسقية استنهاضية بعيدة عن الاعتبارات المغلقة بالذات السلبية مراعية جملة القيم الدينامية الفاعلة وإزاحة صورة التشظي التي مارستها الثقافة العربية وتوهمها الفكر العربي الحديث بفعل اختلال معادلة التوازن بين شدّة التأثّر وضعف التأثير مما جعل حركية التفاعل ضعيفة من حيث تواجدها الفعلي على مستوى الممارسة والإجراء. ويُرجع ذلك إلى جملة من العوامل الموضوعية، منها ما شهده العالم من تطور ملموس في درجة وعيه لظاهرة الأدب والنّص بشكل عام ليس كنص بقدر ما هو ممارسة حضارية تساهم في فاعلية التغيير والتغّير ولم يعد مجرد إحساس بالجمال وتذوق مكوناته الذاتية بقدر ما يحمل من رسائل التي تفطّن لها المتلقي الواعي على مستويات عالية وأدرك كنه الحقيقة في أبعد حدود الخطاب الأدبي وما يتضمنه من أنساق متعالية في تكوّنها وتلاحقها، المشهد الأدبي العربي القديم غرق ولوقت طويل في اعتماد هذا التصور، وظل التصور العام لهذا الخطاب مهيمنا على فكرة الجاهزية بعيدا عن الوظيفة الحقيقية للدور الذي يلعبه الخطاب الأدبي، وبالتالي انساقت وراءه مهيمنات ذاتية يسميها الدكتور عبد الله الغذامي بـ (الفحل) أو فكرة النسق الشعري الذي أوهم المشروع العربي القديم باستمرار

النموذج، ولذلك كان لابد مما يسمى بالنقد الثقافي كمرحلة تأسيسية لا تلغي الكل ولا تقبل الكل ولكن لابد من تأسيس منهج توفيقي يلعب دور الوسيط المنتج فكريا وأدبيا ومستويات أخرى عالقة بالمشروع الحضاري في أبعد حدوده الإنسانية، ومن منطلق توازن القوى الفاعلة على مستوى النقد الثقافي يقرّ الغذامي:" "إنني أحس أننا بحاجة إلى النقد الثقافي

أكثر من النقد الأدبي، ولكن انطلاقاً من النقد الأدبي لأن فعالية النقد الأدبي جرّبت وصار لها حضور في مشهدنا الثقافي... أدعو إلى العمل على فعالية النقد الثقافي انطلاقاً من النقد الأدبي وعبر أدواته التي حازت على ثقتنا بعدما أخضعناها للمعايير المعروفة عالمياً... وأن المشكلات أو الملاحظات التي تسجل على النقد الأدبي لا تتوجه نحو الأدوات أو الضرورات، وإنما تتوجه إلى الغايات والمقاصد"(02).

إن النقد الثقافي كما يقرّ الغذامي يسعى إلى كشف مسارات الثقافة التي تسعى إلى تأسيس جسور تواصل، تبث مختلف فعاليات النّسق الفاعل حتى ولو اقتضى الأمر توظيف أساليب حسيّة تعتمد في بعضها التذوق الجمالي تحقيقا لفكرة الخطاب لا مؤثرات جمال النّص، مما يساعد على دفع حركية النّقد الثقافي في الاتجاه المحدد وصولا إلى غاية قد لا تكون حاضرة أو قريبة، ثم يتوجه الغذامي إلى المتلقي مؤكدا على أهميته في توضيح فاعليته وعليه أن يدرك إدراكا واعيا لما يبطّن من أنساق في مختلف النصوص محذّرا من زخرفة النّصوص المغرية وعدم جدوى نمذجة الأنا السلبية على حساب النموذج الجماعي.

(01) ، (02) – د.عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي2000

(*) – المقال نشرته مجلة الفصول الأربعة الليبية الفصلية، العدد 114 السنة 2009 شهر سبتمبر.

رؤية سينمائية



عندما نتكلم عن السينما الجزائرية تذهب بنا متخيلتنا إلى سنوات السبعينات وقت كانت تحتل فيه موقعا ضمن فضاء العالم كسينما محترفة، وعندما نأتي لتشخيص هذا الواقع في الوقت الراهن، نحس بخيبة أمل انطلاقا من قلة الأعمال المنجزة ومستوى هذه الأعمال باستثناء بعض المحاولات أننا لم نعد نسمع بصناعة سينماتوغرافية سواء من حيث إنتاج الأفلام أو من خلال وجود مؤسسات متخصصة تهدف إلى الرفع من مستوى القطاع أو تثبيت الرؤية السينمائية ضمن فضاء له علاقة بالفن السابع.. وقد يطول بنا التساؤل عن السبب المباشر في هذا الوضع الذي تعيشه السينما الجزائرية.. هل يرجع للمؤسسات المختصة في المجال؟ أم في الوزارة؟ أم هناك أزمة تأليف أو كتاب سينمائيين؟

التساؤلات وغيرها تدفعنا إلى البحث عن حيثيات وصول السينما الجزائرية بعد الاستقلال وفي ظرف وجيز إلى بلوغ العالمية، اكتسبت بفضلها سمعة طيبة في المحافل الدولية وفي أوساط المهتمين والمتخصصين وأهلتها لاحتلال أماكن محترمة مع السينما العريقة من حيث التتويجات كفيلم "معركة الجزائر" للمخرج الإيطالي بونتيكورفو الحائز عام 1966 على جائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية، وفيلم "ريح الأوراس" للمخرج محمد الأخضر حمينة الحائز على جائزة أول عمل سينمائي في مهرجان كان عام 1966 وجائزة أحسن سيناريو في موسكو، ورائعة "وقائع سنين الجمر" الذي يعد ملحمة لمعاناة وكفاح الشعب الجزائري للمخرج محمد الأخضر حمينة والمتوج بالسعفة الذهبية في مهرجان كان 1975 وفيلم "مغامرات بطل" للمخرج مرزاق علواش المتوج بالتانيت الذهبي في مهرجان قرطاج عام 1978 وفيلم "ليلى والأخريات"

للمخرج سيد علي مزيف المتوج بجائزة نساء الاتحاد السوفيتي في مهرجان طشقند عام 1978 إلى جانب العديد من الأفلام التي اعتمدت على تمجيد الثورة وتصوير الوضع الذي شهدته الجزائر إبان الوجود الفرنسي كفيلم "الأفيون والعصا" للمخرج القدير أحمد راشدي عن قصة للكاتب الراحل "مولود معمري" و"تحيا يا ديدو" للمخرج أحمد زينات و"نوة" لعبد العزيز طولبي عن قصة للكاتب الكبير الطاهر وطار إلى غير ذلك من الأفلام التي أسست لقطبية سينمائية رائدة.. وجاءت ساعة الانشطار وحالما أعلنت تقوقعها وإصابتها بالانهيار والتفتت فصار وضع السينما لا يبعث على التفاؤل ودخل القطاع في ركود وجمود ولم يكن هذا ليثبط العزيمة، فكانت هناك بعض الأعمال الجادة والمجتهدة كفيلم "القلعة" للمخرج محمد شويخ عام 1988 وفيلم "رشيدة" عام 2002 للمخرجة يمينة بشير شويخ والحائز على 14 جائزة دولية منها الذهبية في مهرجان ميان بفرنسا، إضافة لبعض الأفلام والتي تعكس التحولات التي شهدتها البلاد مثل "سقف وعائلة" لمصطفى بن مروك و"علي في بلاد السراب" لمحمد راشدي عن سيناريو للكاتب رشيد بوجدرة و"سنوات التويست المجنونة" لمحمد زموري، كما شهدت هذه المرحلة الصعبة ظهور أفلام تنوعت مضامينها من حيث القيمة الجمالية والتقنية نذكر منها "صحراء بلوز" لرابح بوبراس "راضية" للمين مرباح "لحن الأمل" لجمال فزاز "جبل باية" لعز الدين مدور "ماشاهو" لبلقاسم حجاج و"الربوة المنسية" لعبد الرحمان بوقرموح إلى غير ذلك من أفلام ربما لا ترقى للمستوى المطلوب نظرا للأزمة التي قتلت طموح الدولة في صناعة سينمائية ولم تعد من أولوياتها فدخلت في عزلة عن التطور والجديد في عالم السينما وأيضا حالة التخلف والاضطراب التي تعيشها البلاد وفكرة التصرف في الذوق العام وإنتاج أعمال لإرضاء أيديولوجيات معينة وإشكالية الممنوع والمسموح.. فكانت هذه العوامل قوة مانعة للعديد من السينمائيين مما دفعهم للجوء إلى مصادر تموين خارجية فنجدهم يعلقون آمالهم على مساعدات أجنبية من أجل إنجاز أعمالهم وعلى سبيل المثال فيلم "اغتراب"

للمخرج مالك إسماعيل وبتمويل فرنسي الحائز على الجائزة الكبرى لمهرجان الإسماعيلية للسينما التسجيلية في مصر ومهرجان سينما الواقع في باريس، وكثيرة هي الأعمال ذات التمويل الأجنبي والفائزة بالعديد من الجوائز والتي فجرت الإمكانيات والطاقات وأثبتت الذات الجزائرية برؤى أخرى وتأشيرة أجنبية فلماذا لا نحاول مراجعة الأمر والنظر بجدية قصوى لتبيان العوائق التي تعترض إزدهارنا السينمائي.. وأنه من الواضح أن الأزمة ليست في المواضيع فالساحة حافلة بالكثير منها والتي تصلح أن تكون أعمالا راقية ذات صبغة عالمية، فالمحنة التي مرت بها الجزائر ومخاضاتها السياسية والثقافية والإيديولوجية وإرهاصاتها الفكرية والحياة الاجتماعية والاقتصادية فيها الكثير من الأحداث التي بإمكان أي سيناريست أن يرسم معالمها في صور سينمائية رائعة. كما علينا أن نفكر في خلق تقاليد سينمائية وترسيخها على غرار الكثير من الدول المجتهدة في إقامة مهرجانات سينمائية لعلمها بأهمية السينما التأثيرية ودورها الدعائي في نقل ثقافاتها وأفكارها وجلب السواح، وخير مثال في ذلك السينما الهندية والتي تعد من كلاسيكيات السينما العالمية وبفضل أفلام المخرج (ساتيا جيت راي) الذي صورت أعماله الواقع المعيشي والعلاقات الاجتماعية للمجتمع الهندي فكانت بمثابة دعوة عامة لزيارة الهند والسفر في حضاراتها وعادات وتقاليد شعبها فما كان من ذلك إلا أن تدفق سواح العالم لمحاكاة هذا الواقع الراقص في عمق الفاقة والصراعات العقائدية.. فلا يحرجنا أن نصور واقعنا وموروثاتنا الثقافية باختلافها من أجل صناعة سينمائية راقية، فنلحق بركب الأمم ونقدم بطاقة دعوة لزيارة الجزائر...

زغـــرودة عــــراقية

عند خروج الرّوح

شعر محمد عبد الواحد – السودان-

قصيدة

إجتماعَ الشملِ منُ بعدَ الفراق
في ثوان تمتطي ظهر البراق
حمّلتْنَا ذاتُنا عبءًا جميلاً
بين ماضٍ من أمانينا وباقٍ
ارتشفْنا بهجةَ الحرفَ المَغنّى
ونقشنا ضحكةً حول المآقي
فتهاوى أحلكَ الأجرام ليلاً
فاصطفانا.. واصطفى نخلَ العَراق
ربّنا.. إنا احترقْنا.. قدُ هلكنا
ربنا والصّوتُ يخبو في التّراقي
فلمستُ الوّجهً مذهولاً غريبًا
ونبشتُ الأرض بحثا عن رفاقي
فاجأتني البِرُكةُ السوداء تحتي

زمزمتْ كلُّ المحاليل العتاق
هبطتْ أطباقَ (سام) فامحينا
من مكانٍ من على السبعِ الطباق
فامتشقتُ السّيف من خلفَ الأواني
واقتلعتُ الدلو من إحدى السواقي
واغترفتُ النفطَ من بطحا بلادي
إن هذا الشيء من أعيى البواقي
حاصروني أنت موقوف لدينا
أخذوني بعدما شدّوا وثاقي
أجذُبَ القُضبان ربّي لا تذرني
ودَعا المضطرً ماضٍ دون واقٍ
في القيود السّودَ أحبَو في مكاني
أتمارى فاركًا ساقي بساقي

زغـــرودة عـــــراقية

عند خروج الرّوح

شعر محمد عبد الواحد – السودان-

يتدلَّى في القيود السود ذقني

في هوانٍ مَمُسَكٍ مِني خناقي

للشَّذى والبحر شوقي.. لستُ أنسى

ذكرياتي.. رغم توديعي رفاقي

افترقنا وافتقدتُ الأهل دهرا

سألاقيهم وحسبي أنْ أُلاقي

مضتِ الأيّامَ سوداء عِجافًا

أتتِ الأيّامَ بيضاء الخلاق

وتهاوى السجنَ مهزومًا ذليلاً

تحت أعباء التعدي والنفاق

ربٌ فرعون مهيب قد تهاوى

من أعالي هرم والكلُّ راق

ونضحتُ الشعر وابتعتُ الهدايا

للضحايا.. لليتامى.. للعراق

ورأيتُ الأهل حَرًّا ورأوني

وأتوني لمكاني باشتياق

أشكر الله فإنّ الوصل كنزٌ

أشكروا الله وذوبوا في عناقي

إجتماع الشملِ من بعد الفراقِ

حملتنا ذاتُنا عبْءًا جميلاً

بين ماضٍ من أمانينا وبّاقٍ

إرتشفنا بهجة الحرفَ المَغنَّى

ونقشنا ضحكة حول المآقي

فتهاوى أحلكَ الأجرامِ ليلا

فاصطفانا.. واصطفى نخل العّراق

ربّنا.. إنا احترقنا.. قد هلكنا

ربّنا والصّوتُ يخبو في التراقي...